UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 05119 244 8

STORAGE-ITEM
FINE ARTS

LP5-H30A
U.B.C. LIBRARY

THE LIBRARY

THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

http://www.archive.org/details/modernevillenund00klap

J. C. M. KEITH

MODERNE VILLEN UND LANDHÄUSER

MIT EINLEITENDEM TEXT VON

RICHARD KLAPHECK

DÜSSELDORF

ERNST WASMUTH A·G BERLIN W 8

Der alte Goethe sagte einmal seinem getreuen Eckermann: „Wir haben zwar seit einem Jahrhundert ganz tüchtig kultiviert, allein es können noch ein paar Jahrhunderte hingehen, ehe bei unseren Landsleuten so viel Geist und höhere Kultur eindringen und allgemein werden, daß man von ihnen wird sagen können, es sei lange her, daß sie Barbaren gewesen".

Aber das Jahrhundert bis zu Goethes Heimgang ist für unsere heutige Bau- und Wohnkultur durchaus nicht ein Jahrhundert einer stetig steigenden Entwicklung. Es ist ein Höhepunkt, auf den dann um die Mitte des 19. Jahrhunderts jäh und unaufhaltsam der Abstieg in die Nacht des Vandalismus und einer absoluten Unfruchtbarkeit folgt. Die elementarsten Gesetzmäßigkeiten der bildenden Künste waren vergessen. Die Städte hörten auf, einheitliche künstlerische Gebilde zu sein, jedes mit einer eigenen Note, waren nichts als Ansammlungen von Menschen. Landschaft und Baukunst, das Haus und seine Einrichtung, der Mensch und seine Beschäftigung hörten auf, eine einheitliche Harmonie zu bilden. Das war der Reiz, der allen alten Städten anhaftet. Baukunst hörte auf, Kunst zu sein oder als Kunst zu gelten, ward eine technische Wissenschaft wie der Maschinenbau und die Vermessungskunst. Doch die exakte Klarheit der rein technischen Wissenschaften fehlte ihr. Jene technische Logik der Ausnützung mathematisch-physikalischer Verhältnisse, die stets eine Schönheit bedeutet in ihrer einfachen Klarheit der Zusammenhänge. Denn Stil bedeutet Vereinfachen. Ein äußerer Mantel historischer Ornamente wollte bei einem technisch-mathematisch in der Raumausnützung unvollkommen gelösten Baukörper an den alten Zusammenhang mit der bildenden Kunst erinnern. Aber dieser Mantel saß niemals, war einem Modejournal entnommen und nicht dem Baukörper eigens angepaßt. Kunstgeschichtliche Tafelwerke waren das künstlerische Rüstzeug der Baukünstler, Baukunst eine plastische Dekoration. Aber man hatte vollkommen vergessen, aus welchen technischen, baulichen und materialgerechten Voraussetzungen die so verwandten historischen Formen entstanden waren. Man trieb mit toten Formen Mummenschanz, die ehemals ein organisches Dasein gelebt hatten.

Dieser Niedergang kam aber nicht so plötzlich, wie man nach den erhaltenen Vertretern der baulichen Entwicklung des 19. Jahrhunderts annehmen mag. Er bahnte sich schon allmählich in Goethes Tagen an, als man mit einer heimischen Entwicklung künstlich abschloß. Schinkel und Gilly und ihre Zeitgenossen waren zwar noch zu sehr von einer Tradition einer heimischen Bau- und Wohnkultur belastet, um ausschließlich kunstgelehrte Architektur-

techniker werden zu können. Gottfried Semper kann aber das Unheil, das die Tage des Klassizismus ausstreuten, nicht mehr aufhalten. Die Keime der Saat entwickeln sich, Unkraut überwuchert alles künstlerisch Bedeutsame, was der Klassizismus geschaffen hatte.

Nicht Künstler, sondern Archäologen erhalten die Führung in der ästhetischen Bewertung der Dinge. So beginnt der Verfall! Winckelmann hatte ausgerufen: „Der einzige Weg für uns, um groß und unnachahmlich zu sein, ist die Nachahmung der Antike." Äußere Nachahmung wurde die Parole. Ein gelehrtes Formenstudium, um zu täuschen. Ehemals war die Kunst der Ausdruck eines Zeitgeistes. Keine Form und kein Ornament war aus einer Laune, aus einem Zufall entstanden, weder die antike Säule noch die gotische Fiale. Der Zeitgeist hatte an diesen Formen gearbeitet, seine Wünsche, sein Wollen, seine Ängste ihnen eingeprägt, so daß sie heute noch zu uns reden. Die Seele hatte sich ihren eigenen Leib gebaut. Das alles hörte auf. Zweckfragen, Lebensgewohnheiten, klimatische Verhältnisse redeten überhaupt nicht mehr mit. Man wollte hellenischen Geistes sein und hatte nur eine Toga umgeschlagen.

Wie ich den inneren Menschen an seiner Haltung, seiner Kleidung, seinem Gesicht erkenne, so das Bauprogramm an der Silhouette, an der Fassade. Der antike Tempel ist ein reiner plastischer Denkmalbau, kein großräumiger Innenraum für eine gläubige Gemeinde. Jetzt wird der antike Tempel zu einem christlichen Gotteshause, einer Börse, einem Theater. Grundriß, Aufbau und äußere Gliederung finden keine Gleichung mehr. Mit einer äußerlichen Nachahmung alter Formen, mit einem Bauen von außen nach innen beginnt der Verfall. Man begann nicht mehr bei der Wurzel und wartete, bis die treibenden Keime Blätter und Blüten brachten. Man formte künstlich mit den Kenntnissen des systematischen Botanikers, der alle Kelch- und Blütenblätter kennt, einen wurzellosen Baum mit leblosem Blatt- und Blütenwerk und pflanzte ihn in den Boden. Er gedieh natürlich nicht, konnte nicht Wurzel schlagen und sich nicht fortpflanzen. Man formte neue Bäume, neue Formen. Und so entsteht im 19. Jahrhundert die Stiljagd durch die ganze Kunstgeschichte: auf den Klassizismus und Ägyptizismus folgte die mittelalterliche Romantik, die Renaissance, der Barock, das Rokoko. Heute sind wir beim Klassizismus wieder angelangt.

Die Emanzipation der dekorativen Künste, der Malerei und Plastik und des Kunstgewerbes von der Baukunst bedeutet einen weiteren Schritt des Verfalles. Sonst war es doch zu allen Zeiten einer künstlerischen Kultur selbstverständlich, daß die Architektur die Mutter aller bildenden Künste sei, daß diese von ihr abhängig und nur durch sie ein lebenswahres Dasein haben. Ja, alle dekorativen Künste standen im Dienste der Architektur. Das Wandbild ganz sicherlich, das einem vorgeschriebenen architektonischen Rahmen sich anzupassen hatte. Und selbst das Tafelbild, das Altarbild, das erst das

Spätmittelalter schuf, als der romanische Massenbau ein gotischer Gliederbau geworden und seine Wände in breite Fensteröffnungen umgewandelt, entbehrte nicht der straffen, gebundenen Linie, die ihre Abhängigkeit von der Architektur bezeugt. Ein Rubens'sches Altarbild ist der wunderbarste Schmuck einer barocken Kirchenarchitektur, ein Ornament an seinem rechten Platz, weil sich das Bild dem architektonischen Formenwillen zu fügen wußte. Bildhauerei war auch in erster Linie Schmuck der Architektur, sei es an antiken Tempeln, an gotischen Kathedralen oder barocken Palästen, und hatte niemals einen absoluten Wirkungsfaktor. Ja, selbst die sogenannte Freiplastik war abhängig von der Architektur. Ihre Formen mußten immer von neuem aus dem Platz- und Straßenbilde eigens entwickelt werden. Der Grundakkord, dem sie sich anzupassen hatte, war ein architektonisches Gebilde, war Städtebau. Es gab also überhaupt keine Freiplastik! Selbst die scheinbar ganz unabhängige Kleinplastik, dann Graphik und Buchschmuck, und das ist so bezeichnend, haben das Abhängigkeitsverhältnis von dem Formenwillen der Architektur nicht ganz zu lösen vermocht. Kunstgewerbe schließlich war ganz selbstverständlich Teil der Innenarchitektur, die mit der Gesamtarchitektur zusammenging. Im Garten fand das Haus seine formale Fortsetzung. Wenn alle Faktoren einer baukünstlerischen Gestaltung auf dieselbe Tonart der Linien-, Farben- und Massenkomposition zusammenklingen, so reden wir von „Stil". Dieses Stilgefühl hatten noch zu Goethes Tagen Baumeister und Bildhauer, Schreiner und Schmiede, Schuster und Schneider, Maler und Gärtner. Dieses Stilgefühl ging uns indes verloren, als Malerei und Plastik, Kunstgewerbe und Garten sich von der Baukunst emanzipierten, als die zu allen Zeiten einer künstlerischen Kultur gültig gewesene Wahrheit zu Grabe getragen war, daß Baukunst die Mutter aller bildenden Künste sei.

Aus dem Gartenkünstler wurde nun ein Botaniker. Die Freude am naturalistischen Detail ist charakteristisch auch für Maler und Bildhauer. An Stelle des Forminteresses, d. h. des rein künstlerischen Interesses am Kunstwerk, trat das unkünstlerische Interesse am literarischen Inhalt, Genre und Anekdote, seit die große dekorative Linie einer geschlossenen Komposition fehlte. Haus und Garten waren ebenso unversöhnliche Dissonanzen wie Platz und Monument, Innenraum und Wandbild.

Wenn es galt, Wände farbig und figürlich zu schmücken, so vergrößerte man einfach Tafelbilder. Man vergaß, daß Tafelbild- und Monumentalmalerei ganz verschiedenen Gesetzmäßigkeiten unterworfen sind. Man handelte einfach gegen die Intentionen des Raumkünstlers, oder besser, der früheren. Die lebenden hatten jedes Verhältnis zur dekorativen Kunst verloren, wie Maler und Bildhauer, Kunstgewerbler und Gärtner zur Architektur. Es gab überhaupt keine Raumkünstler mehr. Wüst wie die Straßenbilder, überladen mit Ornamenten, waren auch unsere Räume. Keine behaglichen Heimstätten. Im günstigsten Falle unwohnliche Museen oder Antiquitätenläden, und mit „Kunst"

überladen. Kunst war aber nur noch Malerei und Plastik, vielleicht das Ornament. Aber es fehlte jede ordnende Hand eines Baumeisters, der Schmuck und Möbel als einheitliche Komposition, als gleiche Tonart zu dem Innenraum hätte stimmen können. Es war unmöglich geworden. Das Ornament, das eigentlich doch nur ein Daseinsrecht an dem zu Schmückenden hat, wurde Selbstzweck, wurde Hauptsache. Materialrücksichten gab es nicht. Die Verhältnisse waren einfach auf den Kopf gestellt.

* * *

In diesem Zeitalter eines absoluten Wirrwarrs und der Zerfahrenheit wirkt das Auftreten des temperamentvollen Gottfried Semper wie eine Erleuchtung. Das Ideal eines Kunstgelehrten, Künstler und Ästhetiker in einer Person! Statt der geistlosen Verwendung alter Stilformen versucht er zunächst wieder Klarheit über den Ursprung und die Entwicklung der Stile und Ornamentformen zu gewinnen. Die Kunst ist an das Material, an den Stoff gebunden; Marmor, Holz oder Metall erfordern ganz verschiedene Behandlung, haben eigene ästhetische Ausdrucks- und Formenwerte, die man nicht ohne weiteres mechanisch auf ein anderes Metall übertragen kann. Die Konstruktion und die Behandlung wirken mitbestimmend auf die Form. Diese Formen sind aber nicht allein durch den Stoff bedingt, sondern auch durch die Idee. Ein neuer Stil bedarf eines neuen Kulturgedankens. Stil ist die Übereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Voraussetzungen und Umständen ihres Werdens. Dieser geistreiche, sprühende Baukünstler und Ästhetiker verfolgt nun den Werdegang der einzelnen Stile mit einer künstlerisch und logisch klaren Anschaulichkeit, daß man bei seinen Ausführungen glauben sollte, mit einem der Führenden aus den Tagen der Klärung der letzten zehn Jahre und der Gegenwart zu reden.*)

Semper blieb aber ein einsamer Prediger in der Wüste. Er war auch viel zu sehr Kind seiner Zeit, weiter als Gilly und Schinkel durch die kunsthistorisierende Entwicklung von einer alten handwerklichen und baukünstlerischen Tradition entfernt, als daß er nun mit einem Schlage eine Besserung der Verhältnisse hätte schaffen können. Er war letzten Endes selbst nicht imstande, aus seinen Schriften die Konsequenzen zu ziehen. Er hat in ihnen weit Dauernderes als in seinen eigenen baukünstlerischen Arbeiten geschaffen. Aber damit wird er der große Vorkämpfer für unsere heutige Bau- und Wohnkultur, ein Mann, der mehr als fünfzig Jahre seinen Mitlebenden vorauseilte, der gegen „die Impotenz der halb bankerotten Architektur" loszog und darüber klagte, daß „unsere Hauptstädte als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte emporblühen, und wir in angenehmer Selbsttäuschung am Ende vergessen, welchem Jahrhundert wir angehören". Von den „Bedürfnissen der Zeit" weiß die Kunst nichts mehr. „Diese sollen wir vom Gesichtspunkte

*) Gottfried Semper, Die vier Elemente der Baukunst. 1851. — Wissenschaft, Industrie und Kunst. 1852. — Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. 1860—1863.

des Schönen auffassen und ordnen, und nicht bloß Schönheit da sehen, wo der Nebel der Ferne und der Vergangenheit unser Auge halb verdunkelt. Nur einen Herrn kennt die Kunst — das Bedürfnis! Sie artet aus, wo sie den Launen des Künstlers gehorcht."

Es ist das Zeichen des Verfalles einer Kunst, wenn der einseitig befangene, philosophisch und philologisch gebildete Gelehrte die Führung in der ästhetischen Bewertung der Dinge hat. Es ist ein Ausblick auf eine bessere Zukunft, wenn der Gelehrte bescheiden sich von den führenden und unverbildeten Künstlern beraten läßt. Gottfried Semper war der Erste, der dem unheilvollen Einfluß der Gelehrten begegnete und gegen deren Schulmeinung schon 1834 (!) die Vielfarbigkeit der antiken Baukunst und Plastik bewies. Er war der erste Künstler, der von einer einsam hohen Warte herab aus dem Ägypten der Gelehrten einen Blick in das zwar noch in weiter Ferne liegende Kanaan der Kunst wies. Es ist der erste „Ästhetiker von unten", der als Künstler vom Kunstwerk, seinem Werden und Gestalten ausgehend, erst zu allgemein gültigen Gesetzmäßigkeiten gelangte, der Vorläufer der Hildebrand und Klinger, der van de Velde und Muthesius, nur weit geistvoller, sprühender und einsamer. Mit Gottfried Semper hat die Geschichte der modernen Bau- und Wohnkultur zu beginnen. Semper hat eine Saat ausgestreut, die erst ein halbes Jahrhundert später zu keimen begann und, wenn nicht alle Zeichen trügen, in unseren Tagen einer wirklichen Entfaltung entgegenreift.

Die große Weltausstellung in London im Jahre 1851 war für ihn entscheidend. Er lebte damals als politischer Flüchtling in London in der Verbannung, da er sich 1849 in Dresden an der Revolution beteiligt hatte. Man zog ihn zur Mitarbeit und Organisation der Ausstellung heran. Ihm und seinen Freunden kam dort die Einsicht, daß wir überhaupt ohne eigentliches Kunsthandwerk lebten. Man überlegte jetzt ernstlich, wie man die Mängel in der Erziehung zum Architekten und Kunstgewerbler beseitigen könnte. Semper war der Ratgeber des Prinz-Gemahls von England, wurde einer der wichtigsten Mitarbeiter an den Gründungen von Kunstgewerbemuseen und Kunstgewerbeschulen, schools for practical arts, wurde einer der Hauptträger der Kunstgewerbe-Bewegung, die dann auch nach dem Kontinent übergreift. In England gründete man im Anschluß an die Weltausstellung in den fünfziger und sechziger Jahren Kunstgewerbeschulen, in Deutschland seit den siebziger Jahren.

Die Entwicklung dieser Kunstgewerbeschulen ist wegen ihrer Irrtümer, der schnellen Einsicht der begangenen Fehler und ihrer korrigierten neuen Versuche das interessanteste und lehrreichste Kapitel der Geschichte der modernen künstlerischen Kultur der letzten Dezennien des dahingegangenen Jahrhunderts und der Gegenwart in Deutschland.

Zunächst wollte man dem Handwerk wieder „Kunst" zutragen. Die Kunstgewerbezeichner entwarfen für den Handwerker auf dem Papier die das

Handwerk veredeln sollende „Kunst", d. h. historische Ornamente. Der Kunstgewerbler, ein handwerklich nicht vorgebildeter Ornamentenzeichner, hatte dabei natürlich von Materialbehandlung keine Ahnung. Der Handwerker seinerseits bildete die ihm vorgezeichneten Formen mechanisch für alle Gebrauchsgegenstände nach, ganz gleichgültig, ob für Metall, Holz oder Leder und Stein, und auch ganz gleichgültig, ob diese Ornamentformen früher aus einer materialgerechten Behandlung von Metall oder Stein oder Holz gewonnen waren. In den Tagen der „Gründerrenaissance" erhielten Maschinen, Schwungräder, ebenso wie Tische und Stühle, Schreibzeug und Schränke und Sessel und Öfen usw., ornamentale Verzierungen aus „Unserer Väter Werke". Das Kunstgewerbe rekapitulierte dabei, wie die Architektur, noch einmal die ganze geschichtliche Entwicklung der Kunst. Kunst war eine äußere Verwendung historischer Ornamentformen, die man der handwerklich hergestellten Nutzform einfach nachträglich anheftete.

Um die Mitte der neunziger Jahre herrschte aber bei den führenden deutschen Künstlern die Einsicht, daß man mit einem gedankenlosen Wiederkauen historischer Formen nicht weiterkomme. Das Vorbild Englands wirkte nach dem Kontinent. Das historische Ornament hatte dort niemals als Selbstzweck so überhand genommen wie in Deutschland. Die Sachlichkeit des Kunstgewerbes, die Betonung der Zweckform, das materialgerechte Bilden, dann neue, aus der Pflanzenwelt gewonnene Formen erregten in Deutschland eine künstlerische Revolution gegen die historischen Stilformen. Aber wie alle Revolutionen war auch die neue Bewegung voller Übertreibungen, Irrtümer und Entgleisungen. Aber sie hatte doch ihr Gutes. Anfänglich waren zwar nur an Stelle der alten Ornamente neue getreten, und Kunst war noch immer ein Spiel äußerer dekorativer Formen. Aber allmählich verlor das Ornament doch die Eigenschaft, Selbstzweck zu sein. Man erkannte, daß der Schmuck nicht das Wesen des Kunstgewerbes ausmache. Man begann mit der handwerklichen Gestaltung des Gegenstandes, mit der Betonung der Zweckform und einem materialgerechten Formen der Körper. Die guten Proportionen der Gesamterscheinung und nicht das Ornament wurden entscheidend. Jetzt auch erkannte man die sachliche Schönheit der Industrieerzeugnisse, da man die Bedingungen des neuen Form- und Konstruktionsmaterials verstehen lernte.

Diese veränderten Anschauungen gaben den Kunstgewerbeschulen ein neues Programm. An Stelle der Ausbildung am Zeichenbrett trat die Ausbildung in den Lehrwerkstätten. Doch dabei blieb das moderne Kunstgewerbe nicht stehen. Der neue Werkstättenkünstler, der ehemalige Ornamentenzeichner, wurde ein Innenarchitekt. Denn nicht mehr der kunstgewerbliche Gegenstand als solcher, sondern die Raumausstattung, das Zimmer, die einzelnen Möbel, Geräte, Wandbekleidung als zusammenhängendes Ganze war sein Ziel, seine Aufgabe geworden. Die neuen Kunstgewerbe-Ausstellungen, vor allem die in Dresden 1906, sind Ausstellungen moderner Wohnkultur geworden. Die dekorativen Künste

waren wieder in den Dienst der Architektur getreten. Aus dem Raumausstattungskünstler wurde schließlich ein Architekt. Damit war nach Jahrzehnten der unsagbarsten künstlerischen Anarchie und Unkultur ein wirklich großer Erfolg und eine Aussicht auf eine bessere Zukunft erzielt. Wie in früheren Tagen ist Baukunst wieder die Mutter der bildenden Künste. Die sachlichen Anforderungen und die Zweckmäßigkeit sind wieder an die erste Stelle gerückt. Der Pfad der künstlerischen Entwicklung scheint wieder aufwärts gewandt, und eine neue Kulturwelt wie von fernen Hügeln zu uns herüber zu winken!

* * *

Es ist scheinbar eine der überraschendsten Tatsachen, daß jenes Inselreich, das bisher künstlerisch vom Kontinente lebte, einen Holbein und van Dyck zu sich herüberzog und niederländische Kunst sammelte und von ihr ausging, nun für den Kontinent die Befreiung brachte, den Anfang einer neuen, gesunden Bau- und Wohnkultur. Whistler meinte noch: „So etwas wie englische Kunst gibt es nicht." Joseph Anton Koch: „England, dieses moderne Karthago, hat niemals einen Sinn für Kunst bei sich heimisch gehabt." Und Antoine Etex: „Der Künstler ist dort landfremd, verpflanzt in eine antipathische Atmosphäre. Dort kann er nur vegetieren, um schließlich vor Schmerz zu sterben, denn die Kunst kann dort nicht existieren. Bei diesen britischen Insulanern, diesen neuen Vampiren der Welt, diesen entarteten Römern, wird man niemals Verständnis für die Kunst haben, so wenig wie bei den Amerikanern, weil ihnen jene undefinierbare Anlage fehlt, jene unaussprechliche Anmut, welche das Geheimnis der Kunst ausmacht."

Diese Worte der Whistler, Koch und Etex werden einem verständlich, wenn man sich daran erinnert, was sie und ihr Jahrhundert unter „Kunst" verstanden: Malerei und Plastik. Und Baukunst war ein dekoratives Spiel mit alten Ornamenten. England hat nun weder in dem Maße wie der Kontinent eine Hetzjagd der Stilformen aufzuweisen, noch daß das Tempo der kontinentalen malerischen Entwicklung nach England hinübergegriffen hätte. Weder die verblüffende Entwicklung des Impressionismus, des Pointillismus, des Kubismus, des Futurismus, des Conditionellismus oder des Plusquamperfektismus. England weiß auch nichts von einem Jugendstil. Doch in der Ruhe der Entwicklung und der Berücksichtigung sachlicher Bedürfnisse zeitigte England eine Wohnkultur von einem vollendeten Geschmack, einer Behaglichkeit, Einfachheit, Zweckmäßigkeit und Echtheit des Materials, die der Kontinent schon seit Jahrzehnten nicht mehr kannte. Mietskasernen verbargen ihre dunklen Hucken nicht hinter einer fürstlichen Barockfassade, die einen anderen Bauorganismus vermuten ließ. Landhäuser haben nicht nachträglich Renaissance- oder Barockformen eines städtischen Patrizierhauses erhalten. Auf dem Kontinent folgt hinter der Fassade die Enttäuschung. Aber man empfand diese Enttäuschung schon nicht mehr. In England folgt dem ersten Schritt in das Haus

eine wohltuende Überraschung. Nicht die Fassade, sondern die Anordnung des räumlichen inneren Organismus, das Haus mit seinem gesamten Inhalt, der Zusammenhang der Räume und deren Ausstattung als Einheit ist das Entscheidende. East, West, home best. — My home is my castle.

England hat nun auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine historisierende Entwicklung gehabt, einen Klassizismus und eine Neugotik. Aber ein angeborener Sinn für das Behagliche und Praktische ließ daraus niemals ein Spiel mit toten Formen werden. In den sechziger Jahren begann dann jene kunstgewerbliche Bewegung, die, wie wir oben sahen, erst dreißig Jahre später in Deutschland einsetzte. Die Verhältnisse dieser letzten Entwicklung sind überraschend ähnlich. Aber in England war die Entwicklung vollendet, ohne daß der Kontinent davon nur etwas merkte. Dieser Vorsprung von dreißig Jahren ist der gewaltige Vorsprung einer ausgereiften nationalen Kultur.

John Ruskin war der Prophet und Prediger der neuen künstlerischen Wohnkultur. Er redete von Einfachheit und Ehrlichkeit, dem zweck- und materialgerechten Gestalten, dem heimisch Nationalen. Er haßte den Maschinenbetrieb, das Industrialisieren der angewandten Kunst. William Morris ist sein begeisterter Anhänger. Er lernt ein Handwerk nach dem andern, um die Bedingungen des Gestaltens aus dem Material selbst kennen zu lernen, ist der Vater der Werkstättenidee. Morris & Co. ist 1861 (!) die erste Werkstätte für moderne Handwerkskunst, für alle Gebiete der Innenausstattung. Die Münchener Werkstätten folgen erst 1900! Maler wie Dante Gabriel Rosetti, Burne-Jones, Ford Maddox Brown, Walter Crane, Arthur Hughes, der Architekt Philipp Webb, der Ingenieur Faulkner stehen im Dienste von Morris & Co., „denn", sagte einmal Walter Crane, „die wahre Wurzel und Basis aller Kunst liegt im Handwerk, und die künstlerische Erfindungskraft nimmt ab in dem Maße, wie die Kunst ihre Verbindung mit dem Handwerk lockert". Wie später in Deutschland, steigen Maler von der sog. „hohen Kunst" zum Handwerk herab. Aus dem Poeten Morris wird ein Kaufmann. Der Vermittler zwischen Künstler und Käufer fällt fort. Zeitschriften wie „Hobby Horse", vor allem „Studio" verbreiten die handwerklichen Ideen. Die „Arts sand Crafts Society" in London schafft ihnen eine würdige Austellungsmöglichkeit. Das Hauptbuch der Firma Morris & Co. ist die Hauptquelle für den Geschichtsschreiber des modernen englischen Kunstgewerbes.*)

Durch den Großbetrieb des Unternehmertums war auch in England die werkliche Tüchtigkeit der zünftigen kleinen Maurermeister auf dem Lande untergraben worden. Der Historismus der Stadtarchitektur auf das flache Land übertragen, die Einheit von Landschaft und anspruchslosen Häusern vernichtet. Die Heimatschutzbewegung beginnt in England aber schon in den sechziger Jahren! Das anspruchslose Land- und Bauernhaus, das lediglich

*) Aymer Vallance: William Morris, his Art, his Writings and his Public Life. — London 1897.

aus praktischen Bedürfnissen entstandene, die einfachen, schmucklosen Häuser des 17. und 18. Jahrhunderts, die nie etwas von Stilformen gehört haben, wurden der Ausgang einer neuen Architektur.

Man wollte sich aus den Fesseln des Historismus befreien. In Deutschland führte der Versuch um 1900 zu einem völligen Bruch mit der Tradition. Man wollte um jeden Preis originell sein. Man kam zum Jugendstil. „Ich bin aber nicht so einfältig" — meinte William Morris — „vorauszusetzen, daß wir aus der traurigen Lage, in die wir geraten sind, plötzlich einen neuen Stil aufbauen könnten, ohne dazu die Hilfe der vergangenen Kunstzeiten in Anspruch zu nehmen." Die führenden englischen Architekten waren auch immer führende Archäologen. Von älteren sei Robert Adam, von jüngeren Reginald Bloemfield und W. R. Lethaby genannt. Das hatte den Vorzug, daß man die historischen Formen nicht als Äußerlichkeiten übernahm, sondern in die Bedingungen des Werdens der Formen einzudringen suchte. Vielleicht hat das Moment nicht wenig dazu beigetragen, daß England nicht in dem Maße wie das gelehrte Deutschland eine Nachahmung historischer Formen aufzuweisen hat, daß diese nicht plastischer Selbstzweck wurden. Mit Philipp Webb und Eden-Nesfield und Norman Shaw aber werden die historischen Bauformen noch sparsamer verwandt. Alles ornamental Überflüssige wird abgestreift. „Von allen unnötigen Dingen", meint Morris, „die heute vorhanden sind, ist das unnötigste das Ornament." Zweckmäßigkeit des Wohnens wird wieder zur Hauptsache.

Nichts ist bezeichnender für die neue Baugesinnung, als daß Norman Shaw, der Führer der neuen Architektenschaft, einmal behauptete, mit dem Grundriß sei seine Aufgabe erschöpft, daß Äußere interessiere ihn gar nicht! Welch ein gewaltiger Vorsprung in der Erkenntnis baukünstlerischer Aufgaben dem Kontinent gegenüber! Denn jetzt erst war eine individuelle Lösung einer Bauaufgabe möglich, da man nicht mehr voreingenommen und als Routinier mit einem fertigen Kunst-, Stil- und Bauprogramm an eine Bauaufgabe herantrat. „Das, was der Kunst immer neues Leben zuführt, sie immer freudig macht, ist die neue Situation. Die gegebene Natursituation zu einer künstlerischen Gestalt weiter zu formen, führt immer zu Neuem innerhalb der künstlerischen Gesetze. Fehlt diese natürliche Anknüpfung, so sucht man das Neue in sog. neuen künstlerischen Gesetzen und läßt zwei mal zwei fünf werden" (Adolf Hildebrand).

Norman Shaw ist ein Meister des Grundrisses. Seine Arbeiten sind Muster von Behaglichkeit, Bequemlichkeit, aus denen sich von selbst, ohne Ornament und Schmuck, poetische Reize entwickeln. Denn die Poesie der Baukunst ist in der Hauptsache architektonisch-räumlicher Natur. Aus ihrer Anordnung, ihrer rhythmischen Aufteilung entwickeln sich von selbst malerische, poetische Momente.

Morris war nur Innenarchitekt. Norman Shaw wie Webb und Nesfield nur Außenarchitekten. Aus der Saat der kunstgewerblichen und Heimat-

schutzbestrebung geht das Geschlecht der neuen englischen Baumeister hervor. Bei Norman Shaws zahlreichen Schülern, den Lethaby, Newton, Voysey u. a., liegt Außenbau und Innenschmuck und Garten wieder in einer Hand. Haus, Raum, die Innenausstattung und der Garten sind auf dieselbe Tonart abgestimmt. In England blühte schon seit Jahrzehnten eine Bau- und Wohnkultur, als erst der Kontinent die ersten tastenden Versuche unternahm, sich aus den Fesseln der Stilarchitektur zu befreien.

* * *

Hermann Muthesius hat das Verdienst, als Erster auf dem Kontinent auf diese blühende englische Wohnkultur hingewiesen und auch daraus die Konsequenzen für eine Besserung der deutschen Verhältnisse gezogen zu haben. Es ist der Vollender eines Gottfried Semper. Aber die Verhältnisse, unter denen er schaffen und wirken konnte, waren, Gott Lob, doch schon gesündere geworden. Semper blieb zeitlebens ein einsamer Prediger, und selbst die wenigen, die auf ihn hörten, hätten mit dem besten Willen seine Ratschläge nicht befolgen können. Muthesius aber ist zu einem unserer berufensten Führer geworden, mit einem Anhang, der täglich wächst in Künstler- und — gerade das ist so bedeutsam an seiner Mission — in den gebildeten Laienkreisen.

Er wurde spät erst ausführender Architekt. Lange Lehr- und Wanderjahre gehen voraus, theoretische Studien über Baukunst und Kunstgewerbe und die Gesundung unseres Kunstschulwesens. Diese Jahre langen, intensiven Studiums gaben ihm nachher die absolute Sicherheit, als man ihn aufforderte, Häuser zu bauen, so wie er sie seit Jahren beschrieben und gewünscht hatte. Das Resultat war überraschend. Die, die ihn bis dahin nur als einen Schulorganisator und Kenner des englischen Hauses bewundert hatten, waren nun von seinem eigenen architektonischen Schaffen überrascht. Er ist der erste Landhausarchitekt von Groß-Berlin geworden.

Muthesius ist kein Rodin, der neue, bisher unbekannte künstlerische Ausdruckmöglichkeiten gefunden hätte. Man möchte ihn eher mit Adolf Hildebrand vergleichen. Und der Vergleich ist auch durchaus nicht unzutreffend. Das Sachlich-Logische ist auch bei ihm vorherrschend. Aber wie diese Sachlichkeit eines Hildebrand, das materialgerechte Gestalten, der Anschluß an die vorhandene Natursituation uns eine Befreiung brachte, so hat uns auch Hermann Muthesius aus einem Labyrinth der tollsten Verwirrungen wieder hinausgeführt in die klare Luft der Erkenntnis künstlerischen Wesens. Und wie das kluge Buch von Hildebrand „Das Problem der Form“ einen Ausgangspunkt für die moderne deutsche Plastik bedeutet, so die zahlreichen Schriften von Muthesius für die deutsche Wohnkultur.*)

*) Hermann Muthesius: Die Englische Baukunst der Gegenwart, Leipzig und Berlin. 1900-1902. — Der Zeichenunterricht in der Londoner Volkschule. 1900. — Architektonische Zeitbetrachtungen. 1900. — Der kunstgewerbliche Dilettantismus in England. 1900. — Die neuere kirchliche Kunst in England. 1902. —

Ein siebenjähriger Aufenthalt in England ist für ihn entscheidend. Das Produkt ist sein dreibändiges standard-work „Das Englische Haus". In das preußische Handelsministerium berufen, wird Muthesius dann der erfolgreiche Reformator des Kunstschulwesens.

Muthesius hatte als Sohn eines Maurermeisters, bevor er als Abiturient die Technische Hochschule besuchte, das Maurerhandwerk erlernt. Aus dem Elternhause und der Lehrzeit brachte er so die nötige werkliche Erfahrung mit. Auf der Hochschule lernte er dann die vollkommene Planlosigkeit in der Erziehung zum Architekten kennen. In England sah er den blühenden Werkstättenbetrieb und seine Vorzüge. Auf der anderen Seite mußte er konstatieren, daß die Träger der modernen Bewegung in Deutschland in der Hauptzahl nicht ehemalige Technische Hochschüler, akademisch gebildete Architekten waren, sondern Maler, die zum Kunstgewerbe übergegangen und später Architekten geworden: Peter Behrens, Bruno Paul, Richard Riemerschmied, Adalbert Niemeyer, Paul Schultze-Naumburg u. a. Auf der einen Seite also die technisch vielleicht nicht immer genügend vorgebildeten, aber ästhetisch führenden Maler-Kunstgewerbler-Architekten, auf der anderen Seite die von der Hochschule kommenden, mit Maschinenbauern und Chemikern und Elektrotechnikern und Berg- und Hüttenleuten erzogenen Stilarchitekten, Architekturtechniker. „Gegen das Technisch-Wissenschaftliche" — meint Muthesius — „wäre gewiß nichts einzuwenden." (Im Gegenteil verlangen heute die modernen Architekturaufgaben teilweise sogar gesteigerte naturwissenschaftliche und technische Kenntnisse.) „Aber es muß doch daran erinnert werden, daß unsere Vorfahren mit einem Minimum von Wissenschaft ganz gute Häuser bauten, während die aus den Technischen Schulen höheren und niedrigen Grades mit einem Maximum davon meist sehr schlechte bauen. Die Wurzel des Übels liegt darin, daß an den Stellen, denen die Verantwortung zufällt, und das sind die Technischen Schulen, die sachlichen Gesichtspunkte von anderen, in den Vorurteilen unserer Zeit liegenden Rücksichten in den Hintergrund gedrängt werden. Man hat dort nicht das Ziel, Baukünstler zu erziehen, sondern Beamte, die den Standesrücksichten bestimmter Beamtenrangklassen genügen. Daher zunächst die Forderung des Abiturums einer neunklassigen höheren Schule. Der zukünftige Baukünstler wird durch die fast ausschließlich philologische Schulung, die ihm dort zufällt, gewiß auf die verkehrteste Weise für seinen Beruf vorgebildet. Sein Gehirn wird in einer Weise entwickelt, die direkt kunstfeindlich ist, seine Gestaltungslust wird unterbunden, sein Auge geblendet, sein Kunstorgan getötet. So tritt er nicht vorgebildet, sondern verbildet . . . in die Hochschule . . . Zu einer künstlerischen Ausbildung selbst der

Stilarchitektur und Baukunst, Mühlheim-Ruhr. 1902. — Das Englische Haus. 3 Bd. Ernst Wasmuth A. G., Berlin, II. Aufl. 1908. — Kultur und Kunst. II. Aufl. 1910. — Kunstgewerbe und Architektur. Eugen Diederich, Jena. 1906 — Landhaus und Garten. F. Bruckmann, München. II. Aufl. 1910. — Landhäuser. F. Bruckmann, München 1912.

bescheidensten Art ist jetzt keine Zeit mehr gelassen, denn es stehen wieder bereits Examina vor der Tür, die einen gewaltigen Wust an Wissenschaft und technischen Kenntnissen erfordern. Man wird also Architekt, ohne Künstler zu werden, d. h. man eignet sich, so rasch es geht, den äußeren Apparat dessen, was man gemeinhin Architektur nennt, an und hantiert damit: Säulenordnungen, romanische und gotische Formen, griechische und deutsche Renaissanceornamente. So tritt der gewesene Architekturschüler ins Leben als genau derselbe künstlerische Barbar, wie er aus der Philologenschule auf die sogen. Hochschule gekommen ist. Er hat überhaupt nichts von Kunst gemerkt, ist nie von ihrem Hauch berührt worden. Dafür erfüllt er aber die Anforderungen, die in Deutschland an die sogen. gebildeten Stände gestellt werden: er ist akademisch gebildet und satisfaktionsfähig. . . . Die Standesanforderungen überdecken völlig die Kluft, die zwischen dem gähnt, was er als Architekt sein sollte und was er wirklich ist. Die Kenntnisse des äußeren Apparates einer Kunst genügen nicht, um Kunstwerke schaffen zu können. Das Mittel Künstler zu erziehen, ist also nicht, in Eile den äußeren Kunstapparat zu übermitteln. Soweit Künstler überhaupt erzogen werden können, muß eine künstlerische Erziehung vor allem in der Bildung des Geschmacks und in der Entwicklung des künstlerischen Gestaltungsvermögens bestehen. Darin hätte auch die Erziehung zum Architekten ihr Schwergewicht zu erblicken".*)

Seit Muthesius 1907 diese Worte geschrieben, hat man auf einigen Hochschulen die Gesamterziehung zum Architekten mehr von einer künstlerischen Seite aufzufassen gesucht. Der Erfolg ist der, daß auch trotz der Hochschule aus ihr Baukünstler hervorgegangen sind. Der Erfolg wäre weit größer, wenn man klar zwischen Baukünstlern und Baubeamten scheiden wollte, wenn Baubeamte auf der Technischen Hochschule ihre Bildung suchten, für die Baukünstler aber ganz neue Bildungsmöglichkeiten geschaffen würden. Nicht die Kunstakademie in ihrer heutigen Organisation, wo Malerei und Plastik immer noch, gelöst von dem natürlichen und organischen Zusammenhang mit der Baukunst, ein Sonderdasein führen. „Eine Allgemeinschule für das Gesamtgebiet der angewandten Künste, in der Architekten, Maler und Bildhauer, Kunstgewerbler und Gärtner auf einheitlicher Grundlage ausgebildet werden." Das ist das Ziel von Muthesius. Es wäre auch die logische Entwicklung des modernen Kunstgewerbes und der Kunstgewerbeschulen. Wilhelm Kreis' Düsseldorfer „Kunstgewerbeschule mit besonderer Architektur-Abteilung" bedeutet einen ersten Schritt zu dieser Allgemeinschule. Wenn es dem verdienstvollen Organisator unseres Kunstschulwesens, Hermann Muthesius, gelänge, die bisherigen Kunsthochschulen zu Allgemeinschulen umzugestalten, so hätte er sich ein bleibendes Verdienst für unsere künstlerische Zukunft gesichert, dem Worte „akademisch" einen wirklichen künstlerischen Lebensinhalt geschaffen.

*) Muthesius. Kunstgewerbe und Architektur S. 22.

Auf diese organisatorische Tätigkeit von Hermann Muthesius hinzuweisen ist nötig, denn die Erziehung zum Architekten ist eine der wichtigsten Kulturfragen der Gegenwart.

* * *

Neben der vorbildlichen Vermittlung englischen Kunstschulwesens und seiner Entwicklung ist die Vermittlung der englischen Wohnkultur Muthesius' besonderes Verdienst.

Es kann für uns natürlich nicht maßgebend sein, was England seit 1860 geschaffen hat. Andere klimatische Verhältnisse, Lebens- und gesellschaftliche Gewohnheiten verbieten von selbst die Kopie des englischen Hauses auf dem Kontinent. Vorbildlich aber bleibt, wie man, aus welcher Baugesinnung, aus welchen Voraussetzungen man in England zu bauen, ein Haus zu gestalten und auszuschmücken pflegt.

Die Tiergartenstraße zu Berlin wäre das passende Gegenbeispiel. Vom Rolandbrunnen bis zur Drakestraße hat sie ost-westliche Richtung. Die Fassaden weisen nach Norden. Die Grundstücke gehen meistens tief und haben relativ große Gartenflächen aufzuweisen. Die baupolizeiliche Vorschrift wünscht nun einen Vorgarten. Nach Norden! Und keine Blume will gedeihen, weil ihr die Sonne fehlt. Das Schema italienischer Villen oder deutscher Rennaissancehäuser teilt die Fassade auf. Die Räume und ihre Fensteröffnungen haben sich nach dieser Fassadenaufteilung zu richten. Der Grundriß nach der Fassade! Der Hausherr und die Hausfrau wollen wissen, wer vorfährt, was auf der Straße sich ereignet, und alle Wohnräume, im oberen Geschoß auch wohl die Schlafräume, werden nach Norden gelegt, und niemals finden Sonnenstrahlen ihren Weg in die Hauptwohnräume. Dafür indessen bleiben das Treppenhaus und die Garderobe, die Wirtschaftsräume und die Klosettanlagen, die alle nach der Rückseite ihre Orientierung finden, vom Morgen bis zum Abend dem wohltuenden und erfrischenden Licht der Sonne ausgesetzt. Und da die Haupträume nach der Straße liegen, bleibt der Garten von diesen durch das Treppenhaus, das meistens viel zu breit ist, und Korridore, die ebenfalls in ihren Dimensionen den Hauptwohnräumen Platz fortnehmen, Garderobe und Klosettanlagen getrennt. Der Garten ist für sich, und auch die Hauptwohnräume sind für sich!

Für den praktischen Engländer, der Licht und Sonne, Natur und Reinlichkeit, ein hygienisches Leben liebt, wäre so ein Bau eine absolute Unmöglichkeit. Wo steht die Sonne? wird er fragen. Nicht nach der Straße? Nun gut, so legt er halt die Hauptwohnräume auch nicht nach der Straße an, nein, nach dem Garten, bringt diesen dann mit den Hauptwohnräumen direkt zusammen. Da sie in der Tiergartenstraße meistens im Hochparterre gelegen sind, wird eine Terrasse den Übergang zu dem tiefer gelegenen Garten vermitteln. Der Garten ist die Fortsetzung des Hauses und muß mit diesem eine Einheit bilden! Freilich, die Aussicht nach der Straße, nach dem Tiergarten ist zu schön, ganz mag man sie ja auch nicht missen. Wichtiger

aber bleibt auf jeden Fall Licht, Sonne und Hygiene. Das tagsüber viel benutzte Herrenzimmer oder die Bibliothek, denn die Einbände könnten unter den Sonnenstrahlen leiden, mag schließlich nach der Straße gehen. Sonst aber soll jeder Wohnraum möglichst teil an der Sonne haben. Das Schlaf- und Kinderzimmer doch ganz sicherlich! Ein Kinderzimmer ohne Sonne! Und beim Erwachen soll uns der erste Sonnenstrahl den Schlaf abschütteln, tagsüber sollen Sonnenstrahlen luftreinigend den Raum durchfluten, und wenn ein Kranker an das Bett gefesselt ist, ihm Licht und Wärme bringen. Man will den Fremden in einem hellen, lichterfüllten Raum empfangen. Das Wohnzimmer soll nach dem Garten, nach Süden sich entwickeln, nach ihm sich öffnen. Ja, um das alles zu erreichen, um Garten und Wohnraum, tagsüber in Sonnenlicht gebadet, zu einer wohnlichen, behaglichen Einheit zu gestalten, wird sich ein Engländer durchaus nicht irren lassen, das Treppenhaus und die Klosettanlagen nach der Straße zu verlegen. Nein, aber ganz unmöglich! Dem deutschen Architekten wäre dann die Fassade ganz verpatzt. Wie denn Klosett- und Treppenfenster nachträglich noch der Fassade anzupassen? Nun, in England hat die Fassade sich nach dem Grundriß, der räumlichen, inneren Anordnungen zu fügen, die Fenster nach den Räumen. Wenn dann das eine große Fenster der Bibliothek oder des Herrenzimmers nach der Straße nicht genügt, so kann man ja den Raum durch einen breiten, hohen Erkeranbau erweitern. Der Raum wird dadurch größer. Ich kann aus ihm nach allen Seiten die Straße überblicken, gewinne vielleicht im oberen Stockwerk als Abschluß dieses Anbaues noch einen offenen Balkon. Der Engländer baut für sich und seine wohnlichen Bedürfnisse. Der Deutsche für die Passanten auf der Straße. Der Engländer legt die Hauptfront nach dem Garten. Ja, er liebt es, mit einem Zaun, einer Mauer, über die dann roter wilder Wein rankt, oder Bäume ihre Kronen ragen lassen, die Vorderfront nach der Straße abzusperren. Vorgärten aber mit einem durchsichtigen Eisenstaket sind eine Unmöglichkeit.

Der Ausgang für den Wohnhausbau ist die Orientierung nach der Sonne, und der Grundriß eine bequeme Gruppierung der Räume zueinander. Prachträume, den Salon, kennt der Engländer nicht. Sein Haus ist zum Wohnen da. Das Treppenhaus darf nicht das Haus zerteilen, die Räume unnötig trennen, hat in England gar nicht die unnötige Bedeutung wie in Deutschland, ist lediglich die praktische Verbindung der Stockwerke und organisch an einer passenden, bequemen Stelle angebracht. Man fällt nicht mit der Tür ins Treppenhaus. Hinter der Tür kommt der Windfang, eine diskret gelegene Garderobe, und dann ist man im Hause, d. h. in wohnlichen Räumen, die sich geschickt aneinanderreihen. Korridore nehmen Platz fort. Sie werden auf das Nötigste beschränkt.

Unsere Räume sind meist zu hoch. Die Folge der Anpassung an die Aufteilung der Fassade. In der Höhe eine unnötige Raumverschwendung.

Je höher der Raum, desto kleiner erscheint er, er verliert an Behaglichkeit. Eine horizontale Täfelung oder Wandbespannung, eine horizontal in derselben Höhe hängende Bilderfolge oder Büchergestelle, 1,85 m hoch, oder sonst dergl. können dem zu hohen Raume wieder Breite und Behaglichkeit schaffen. Aber die Raumverschwendung in der Höhe bleibt. Wer aber nicht von der Fassade ausgeht, wird diesen Verlust gut sparen können. England bleibt auch hier das Vorbild. 2,45 m lichte Höhe ist für die führende Architektur das übliche Maß geworden. C. F. A. Voyseys behagliche Räume gehen teilweise noch unter dieses Maß. Für ihn ist, nach den Angaben von Muthesius, 2,75 m für den Hauptwohnraum das Höchstmaß, doch selbst noch 2,36 m ist für ihn möglich! Raumersparnis, Breite- und Tiefenwirkung, Behaglichkeit und Wärme, das sind die Vorteile.

Das richtige, gut proportionierte Verhältnis von Länge, Breite und Höhe ist das wichtigste Moment der Raumgestaltung. Ein ausstrahlender Mittelpunkt, um den die Möbel sich gruppieren, und seine Stellung zum Licht und zu den Türöffnungen das wichtigste Moment einer organisch belebten Raumausstattung: für das Wohnzimmer der Kamin, umstellt von Sesseln, geschmückt mit einem Spiegel, einem Bild; der Schreibtisch für das Herrenzimmer; der Flügel für das Musikzimmer; das Bett für das Schlafzimmer. Von größter Wichtigkeit bleibt aber eine einheitlich farbige Behandlung, die oft ein schlecht proportioniertes Zimmer retten kann.

Wenn es die technischen Bedingungen gestatten, mag das Fenster bis an die Balkondecke reichen. Möglichst auch nur eine einheitliche große, breite Lichtzufuhr, nicht, weil es die Fassade will, verschiedene Fenster, vielleicht sogar noch an verschiedenen Seiten angebracht. England hat das gruppierte nordische Fenster, das lange durch das italienische Fassadenfenster verdrängt war, wieder in die moderne Baukunst eingeführt.

* * *

Der Garten und sein Verhältnis zum Hause sind von derselben Bedeutung wie das Verhältnis von Grundriß und Fassade, von Raum und Ausstattung. Es ist vor allem aber wichtig, sich darüber klar zu werden, ob Menschenhand oder die Natur die größeren Machtmittel aufzuweisen haben, und dann, daß einer von beiden nur die Tonart der Gestaltung angibt.

Das Forst- und Arbeiterhaus, auch wohl das kleine Jagdschloß können nicht die Absicht haben, auch nicht die Mittel, das Landschaftsbild nach sich gestalten zu wollen. Sie haben sich diesem anzupassen. Der Herrscherwille eines Ludwig XIV. hatte aber bei seinem ausgedehnten Schloßbau zu Versailles die Machtmittel, die Natur zu meistern. Der Garten führt die Tonart des Schlosses weiter. Wo zwei Kulturformen an einem Kunstwerk sich begegnen, kann immer eine nur die Führung haben. Der Sockel einer Plastik, die Architektur also, kann nicht Selbstzweck sein, darf der Plastik in einer

reichen Gliederung nicht Konkurrenz bieten, soll schmucklos bleiben, da er nur dienend ist. Der einfach gegliederte Sockel des Gattamelata-Reiterdenkmals zu Padua ist vorteilhafter für die Gesamtwirkung als Leopardis viel zu reich gestalteter Unterbau des Colleoni von Verrocchio zu Venedig. Die Bauplastik aber, der man in Nischen, an Portalen oder hoch oben auf den Dachfirsten einen Platz anweist, hat sich dem Formenwillen und der Anordnung der Architektur zu fügen, ist nicht mehr „das Kind des Hauses, sondern wohnt bei ihm zur Miete", wie Jacob Burkhard einmal sagte, hat sich als Mieter auch der Hausordnung zu fügen. Der eigens für eine Bildersammlung geschaffene architektonische Rahmen einer Galerie und das dem Wohnraum angepaßte Wandbild zeigen ähnlich, daß einer nur die Führung haben kann.

Der große Volkspark ist als architektonisch strenges Formgebilde kaum eine Notwendigkeit. Es fehlt der monumentale architektonische Ausgangspunkt von Versailles. Die kleinen Parkhäuser für Wärter oder Milchausschank wohnen bei der Grünanlage zur Miete und haben sich in ihrer Silhouette und der Placierung den Wegeanlagen anzupassen. Der Hausgarten aber als Erweiterung des Hauses und als geschlossene Einheit mit diesem kann nur architektonischer Natur sein, gradlinig wie der Hausbau angelegt. Seit der Antike war der Hausgarten niemals anders, bis auf die übertriebenen architektonischen Künsteleien des 18. Jahrhunderts die Reaktion einsetzte, die Rückkehr zur Natur. Dem Trianon folgte das Hameau, und den gezierten gesellschaftlichen Formen das „marcher à quatre pattes", dem architektonischen Hausgarten der sog. Landschaftsgarten.

Der Landschaftsgarten hat in England seine bedeutendsten Vertreter aufzuweisen: Pope, Kent, Brown, Wheatly, Walpole u. a. Man nennt ihn daher auf dem Kontinent den „englischen Garten". Morris und Webb, Nesfield und Norman Shaw empfanden aber die durch den Landschaftsgarten geschaffene Dissonanz von Haus und Garten. Wie in der Hausarchitektur bei der ländlichen Bauweise, so suchte man beim Hausgarten wieder Anschluß bei den alten, einfachen Pfarrgärten. Der große architektonisch angelegte Garten der Fürsten- und Edelsitze konnte nicht der Ausgang sein, da unsere Lebensbedingungen so ganz andere geworden waren, und hätte auch in den seltensten Fällen nur ein Ausgangspunkt sein können, denn in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts waren eine Reihe der prächtigsten Gartenschöpfungen vollkommen umgestaltet worden, „die verzopfte" Architektur wieder in „Natur" verwandelt. Es ist das Gegenstück zum Kontinent: aus der glänzenden Blüte der Gartenkunst des 18. Jahrhunderts auf den westfälischen Fürsten- und Edelsitzen ist nicht ein einziger intakt auf unsere Tage überkommen.*)

---

*) Engelbert Frhr v. Kerckerinck zur Borg und Richard Klapheck, Alt-Westfalen. Die Bauentwicklung Westfalens seit der Renaissance. Stuttgart 1912, S. XXXI. ff.

Der sog. englische Garten existiert aber heute gar nicht mehr in England! Die Anregungen der Morris und Shaw fanden nach und nach einen begeisterten Anhang. Die Gartenkunstliteratur schoß geradezu wuchernd aus der Erde.*) Die 1897 gegründete Zeitschrift „Country Life" verdankt ihre große Verbreitung in erster Linie dem Umstand, daß sie eine Gartenkunstzeitschrift ist.

Die Versuche in Deutschland begannen erst zu Anfang des neuen Jahrhunderts, und wie die Wiederbelebung der heimischen Bauweise nicht von zünftigen Architekten, sondern von Malern und Kunstgewerblern ausging, so die Wiederaufnahme des formalen Hausgartens auch nicht von Fachmännern, den sog. Gartenarchitekten, die sich anfänglich heftig sträubten, im Grunde heute noch nicht gewonnen sind. Das Grundübel ist ihre Vorbildung! Auf ihren Gartenbauschulen erhalten sie, wie die Architekten auf den Bauschulen, nur eine technische Erziehung. In Wirklichkeit gehört der Gartenarchitekt mit Malern, Bildhauern und Architekten an dieselbe „Allgemeinschule für angewandte Kunst".**) Der technisch vorgebildete Gärtner muß die Bedingungen des architektonischen Gestaltens kennen und selbständig kleinere architektonische Gartenhausaufgaben lösen lernen, der Architekt die technischen Momente der Bepflanzung. Aus der gemeinsamen, geschmacklichen Erziehung wird sich von selbst dann das beste Einvernehmen zwischen Architekt und Gartenarchitekt ergeben, wie zwischen Baumeister und dem dekorativen Künstler. Der Dirigent lernt seine Mitarbeiter am richtigen Platze zu beschäftigen und diese dessen Absichten verstehen

Die rein formalen Elemente des Hausgartens sind dieselben wie die des Hausbaues, nur daß die Mittel andere sind. Hausgarten und Wirtschaftsgarten sind ebenso zu trennen und differenziert zu gestalten wie Wohnhaus und Wirtschaftsflügel. Auch die Entgleisungen waren im 19. Jahrhundert im Haus- und Gartenbau dieselben. Wie man den architektonischen Vorlagebüchern für den kleinsten Bauauftrag die üppigste Barockfassade entnahm, so wurde auf dem kleinsten Gartengrundstück alles das en miniature zusammengetragen, was Gartenpublikationen aufzuweisen hatten: Grotten und Wasserfälle und Seen. Selbst Tiere und Menschen waren in diesem Garten zwergenhaft, Gnome und Rehe aus gebranntem Ton. Das war das Ende, die trostlose Folge der Emanzipation der dekorativen Künste und des Gartens von dem Hausbau.

---

*) John D. Sedding, Garden Craft, Old and New, 1891. — Thomas H. Mawson The Art and Craft of Garden making. London 1901. — Reginald Bloemfield, The formal Garden in England. London, II. Aufl. 1901. — H. J. Triggs, Formal Gardens in England and Scotland. London 1902. — Gertrud Jekyll und Lawrence Weaver, Gardens for small country houses London 1913. Dort weitere Literaturangaben.

**) Auf Antrag der Deutschen Gartenbau-Gesellschaft ist an die Besondere Architektur-Abteilung zu Düsseldorf noch eine Gartenkunstklasse angegliedert worden. Architekturschüler und Gärtner erhalten gemeinsamen Unterricht in architektonischer Gartengestaltung und technischer Gartenausstattung durch Architekten und Gartenarchitekten. — Vgl. die Denkschriften von Professor Wilhelm Kreis in den letzten Jahresberichten der Kunstgewerbeschule zu Düsseldorf, und Richard Klapheck „Die Erziehung zum Architekten" (Neudeutsche Bauzeitung 1912 S. 559 ff.)

In allen diesen Dingen redet ein Parvenütum, das auch tatsächlich seit 1870 über uns gekommen war. Wir wollten alle mehr erscheinen, als wir wirklich waren. Die Kunst, der formale Niederschlag für die Empfindungen einer Zeit, hat dieses Mehr-sein-wollen festgehalten. Der Bauer wollte Kleinstädter sein, der Kleinstädter Großstädter, der Großstädter ahmte das Ausland nach. Aber nachgeahmt wurde nur die äußere Erscheinung, und diese im Material so billig wie nur eben möglich: Der Bauer ließ sich nachträglich vor sein Fachwerk- oder Backsteinhaus noch eine städtische Zementfassade setzen. Das Dach schwand hinter einem dekorativen Giebel, den Eisenstangen stützen mußten, da er doch nicht aus einer baulichen Notwendigkeit gewachsen war. Doch das Gequälte, das Unmögliche der Verhältnisse sah man gar nicht! An Stelle der schmucklosen stolzen Bürgerhäuser traten Mietskasernen mit einem Ornamentschmuck fürstlicher Paläste, natürlich materialwidrig und unecht, nicht wetterfest und bald zerbröckelt. Brandgiebel und Hinterfronten gingen leer aus. Wenn man nur für die ersten Tage von einem flüchtigen Passanten auf der Straße in dieser üblen Maskerade als Fürst gehalten wurde. Das Mehr-sein-wollen auch des Arbeiters, der es vorzieht, vierzehn Tage lang mit unsauberer Halsbinde, Hemd und Kragen einherzugehen, als in dem stilvollen Arbeitskittel, der aus dem Träger einen ganzen Kerl machen würde. Was Wunder nun, wenn man in einem kleinen Hausgarten im billigsten Material mit Höhlen und Wasserfällen einen großen Park nachahmen wollte! In dieser Sucht, mehr sein zu wollen, kamen Nützlichkeitsmomente gar nicht mehr in Frage. Der Wirtschaftsgarten kam zu kurz, wie im Wohnhaus Schlafzimmer, Baderaum und Toiletten. Wenn nur ein nie gebrauchter, dicht verhangener Salon für den Besuch vorhanden war! *)

* * *

Die Regeneration der lezten fünfzehn Jahre mußte noch einmal Schritt für Schritt, nur umgekehrt, denselben Weg zurücklegen, den die Verirrungen gegangen waren. Vom einzelnen Möbelstück zur Raumausstattung, zum Grundriß, Außenbau und Garten. Es galt jetzt noch, die einzelnen Wohnstätten, Baukunst und Landschaft zu einer künstlerischen Einheit zu verbinden, dann war man endlich dort wieder angelangt, wo man in Goethes Tagen den unglücklichen Weg der Emanzipation und Anarchie beschritten hat.

Denn letzten Endes hat auch das Wohnhaus, für sich genommen, noch keinen absoluten Wirkungsfaktor, so wenig wie die Denkmal- und Bauplastik und das Wandgemälde. Der Grundakkord ist die Landschaft, deren Natursituation sich das Wohnhaus anzupassen hat.

Im 19. Jahrhundert war der Ausbau von Vorstädten Sache des Unternehmertumes geworden: Vorgärten mit Staket, ornamentierte Fassaden, die

*) Walter Frhr. v. Engelhardt, Kultur und Natur in der Gartenkunst. Stuttgart 1910. — Fritz Enke, der Hausgarten. Jena. Eugen Diederich. — Muthesius, Landhaus und Garten. — Paul Schultze-Naumburg, Gärten. München. G. D. W. Callwey.

Seitenmauern roh und umgegliedert, kein Dach. So Haus an Haus, ein Zick-Zack in der Silhouette. Die Straße schnurgerade wie mit dem Lineal gezogen. Kein Tor und auch kein Kirchlein oder ein Gebäude, das seine lustig-bewegte Silhouette in eine traulich gebogene Straße schiebt, dem Auge ein Ziel, eine Richtung gibt. Kein Haus, das seinem Nachbarn sich anpassen wollte zu einem abgerundet schönen, harmonisch aufgebauten Straßenbilde. Ein Haus wollte das andere mit seinem Talmischmuck noch übertönen. Die alten Städte waren harmonisch abgestimmte Volkslieder. In den modernen sang jeder beliebig seine eigene Melodie. Takt nennen wir Anpassung an die Gesellschaft, die man aufsucht. Künstlerisch war diese Anpassung uns fremd geworden.

In der Mitte der siebziger Jahre hat ein feinsinniger, kunstverständiger Unternehmer, Jonathan Carr in London, mit der Bebauung eines großen Baukomplexes den besten Architekten, den England damals aufzuweisen hatte, betraut. Norman Shaw baute die Villenkolonie Bedford Park. Das Grundstück war ein alter Herrensitz. Shaw suchte den alten Baumbestand nach Möglichkeit zu erhalten und eine Reihe einfacher, aber höchst bequemer Bürgerhäuser so zueinander zu gruppieren, daß eine Fülle reizvoller Bilder mit malerischen Silhouetten entstand. Die einzelnen Häuser wirtschaftlich und hygienisch praktischer als die Bauten des übrigen Unternehmertums und auch nicht teurer. Als Ganzes aber städtebaulich ästhetisch eine Schöpfung von hohem künstlerischen Reiz. Bedford Park war eine Sehenswürdigkeit geworden.

Was Norman Shaw für das kleine Bürgerhaus unternommen, versuchte dreißig Jahre später der Inhaber der Seifenfirma Sunlight, W. H. Lever, für das Arbeiterhaus.*)

Port Sunlight ist eine Arbeiterwohnhauskolonie. Die einzelnen Häuser geben zum erstenmal eine praktisch und hygienisch befriedigende Lösung für das Arbeiterhaus. Aus der Zusammenstellung der Häuschen entstand ein moderner Wohnort mit allen malerischen Reizen alter Städtebaukultur. Ralph Heatons Arbeiterwohnhauskolonie Burnville bei Birmingham für die Kakaofabrik Cadbury folgte, und auf dem Kontinent die Unternehmungen der Firma Krupp, Beamten- und Arbeiterkolonien, zuletzt die Margarete-Krupp-Stiftung von Georg Metzendorf, ein neuer, in sich geschlossener Wohnort bei Essen, Frohnau bei Berlin, Hellerau bei Dresden, wo die berufensten deutschen Hausbauarchitekten die Stätte einer dankensreichen Tätigkeit gefunden haben.

* * *

Die Gartenstadtbewegung kam auch zu uns.**) Süddeutsche Architekten waren ihre Hauptträger. Die Firma Friedrich Krupp und andere industrielle

*) W. H. Lever, Cottages and other Buildings erected at Port Sunlight and Thornton Hough. —

**) Ebenezar Howard, To-morrow, a Peaceful Path to Real Reform. — II. Aufl. 1902 Garden Cities of To-morrow. London. — Deutsch bei Eugen Diederich, Jena: Ebenezar Howard, Gartenstädte in Sicht. Mit Geleitwort von Dr. Franz Oppenheimer.

Unternehmungen nahmen in der Hauptsache schwäbische Baumeister in ihren Dienst, als es galt, nach dem Vorbilde von Bedford Park und Port Sunlight Beamten- und Arbeiterkolonien zu schaffen. Der süddeutsche Architekt hat auch in gewissem Sinne mehr Neigung für das Intime, Trauliche und Behagliche, als der mehr monumental empfindende norddeutsche. Die beiden Seidl und Wallot, Theodor Fischer und Wilhelm Kreis sind charakteristische Repräsentanten süd- und norddeutschen Kunstempfindens.

Malerisch reizvolle und farbenlustige süddeutsche Putzbauten hielten nun in die nordwestdeutsche Industriegegend ihren Einzug. Aber man hatte doch vergessen, daß das satte Grün der hügelig-belebten, anmutigen Landschaft und der blaue Himmel Süddeutschlands, die beide mit den farbenfrohen Putzbauten auf dieselbe einheitliche Tonart gestimmt sind, in der nordwestdeutschen Industrie fehlten. Das Grün der Landschaft lebt hier unter Rauch- und Säuredünsten nur ein gequältes, bald versiechtes Dasein. Die Bäume grünen spät und lassen frühzeitig ihre vergilbten Blätter fallen. Der Himmel ist bewölkt von Rauch- und Wassergasen. Die Niederschläge der feuchten Atmosphäre bringen sie wieder nieder, und eine Schmutzkruste bedeckt bald die anfänglich so schmuckvollen Putzbauten.

Das einzige Material aber, das den klimatischen Verhältnissen der Industrie gerecht wird, ist der Backstein. Nur er kann auch der Träger ihrer malerischen und heroischen Schönheit werden, denn die Patina der Industrie, der Rauch und die Säuredünste, die den süddeutschen Putzbauten gefährlich werden und deren Ansehen untergraben, geben liebkosend dem Backsteinbau mit zunehmendem Alter seiner Schönheit noch einen besonderen Reiz.

Was nützt denn schließlich auch der beste Bebauungsplan, wenn die Neubauten doch keinen Anschluß an die heimische Überlieferung und die klimatischen Verhältnisse gewinnen? Das heimische Baumaterial der norddeutschen Ebene ist aber der Backstein, der in den Ländern der Nord- und Ostsee, am Niederrhein und in Westfalen, Hannover und der Mark — es sei ja nur an Münster und Lüneburg, Lübeck und Wismar, Stendal und Tangermünde, vor allem Danzig, an die westfälischen Edelsitze und die Marienburg erinnert — die schönsten Blüten hervorgebracht hat! Das 19. Jahrhundert aber schämte sich im Zeitalter der italienischen Villa und des französischen Rokokos des traditionellen, heimischen Backsteinmaterials und suchte es unter einer Zementkruste zu verbergen. In diesen Tagen mußten sich ja selbst die alten Backsteinbauten des 18. Jahrhunderts, der Jägerhof zu Düsseldorf und das Wespiensche Patrizierhaus zu Aachen von Johann Josef Couven u. a. m., diesen schauerlichen Putz gefallen lassen.

Das gerade zeigt den absoluten Mangel an Verständnis des Jahrhunderts für die ästhetischen Eigenarten des Backsteinbaues, denn die Natur des Materials verbietet ein stark ausladendes Relief. Helle Hausteinprofile und Fensterrahmen, weiß oder grün gestrichene Schlagläden, müssen farbig die

plastisch, d. h. in Licht- und Schattengegensätzen nicht mögliche innere Gliederung geben. Die blasse Tünche des späteren Zementverputzes nahm aber den alten Backsteinbauten mit dem farbigen Äußeren auch jede klare innere Gliederung der Fassade. Sie wurde flau und ausdruckslos.

Der Wille zur materialgerechten Ehrlichkeit hat unseren heimischen Backsteinbau wieder zu Ansehen und Schätzung kommen lassen. Edmund Körners Haus Herzberg in Essen an der Ruhr ist ein bezeichnendes und charakteristisches Beispiel, das hell aufleuchtet, wenn die verputzte Nachbarschaft bei bewölktem Himmel griesgrämig dreinschaut, und ihre Wände graugelb und schmutzig werden, und ihre Farben unter dem feuchten Silbergrau der Atmosphäre sich nicht mehr behaupten können. Daß Georg Metzendorf die anfänglich mit süddeutschen Putzbauten begonnene Kolonie Margaretenhöhe bei Essen nun in heimischen Klinkerbauten fortgesetzt, ist nur ein Vorteil! Die Häuser Breul in Grunewald, Burlet in Schlachtensee, Freudenberg in Nikolassee von Hermann Muthesius, die Villa Paulus der Architekten Paulus und Lilloe, Heinrich Straumers Pfarrhaus in Dahlem und das reizvolle Landhaus Klein-Machnow von Bruno Paul u. a. zeigen dieselben glücklichen Versuche der Wiederbelebung des heimischen Backsteinbaues. In Hamburg und Westfalen und am Niederrhein gewinnt er, dank der Heimatschutzbestrebung, auch heute mehr und mehr Verbreitung und Wertschätzung.

Der Backsteinbau mag, zugegeben, gelöst aus seiner landschaftlichen Umgebung, düster und ernst erscheinen. Das Rot der Bauten mit seiner hellen inneren Gliederung, das Grün der weiten Ebene oder, in der Stadt, der Garten- oder Straßenbäume (ich denke dabei an die malerisch schöne Ecke am Domplatze zu Münster in Westfalen, wo sich das Bischöfliche Palais und die Dompropstei begrüßen) und das Blau des Himmels einigen sich aber zu stimmungsvollen Farbenharmonien, die hinter den süddeutschen Landschaftsbildern mit ihren Putzbauten nicht zurückzubleiben brauchen! Das Perlgrau, das die Ferne webt, weiß Rot und Grün und Blau zu klangvollen Akkorden zu verbinden. Landschaft und Kunst, Klima und Menschenschlag, dessen Wohn- und Lebensgewohnheiten und Beschäftigung müssen eine unlösbare Einheit bilden. Das ist der Reiz der alten Städte. Diese Reize unseren neuen Städten wiederzugewinnen, ist die große Bauaufgabe der Gegenwart. Denn Kunst war niemals international, doch ebensowenig national. Sie war stets, je nach dem landschaftlichen Charakter und dem der Bewohner, territorial. Es gibt nur eine „heimatliche Kunst." Der Turm am Dom des heiligen Patroklus in Soest und der von Groß-Sankt-Martin zu Köln, die beide doch dasselbe Bauthema behandeln, sind der glänzendste Beweis. Sie sind einander sich so fremd, wie die benachbarten Stämme der Rheinländer und Westfalen.

* * *

Die englische Saat ist bei uns aufgegangen. Werkstätten und Heimatschutz gewinnen mehr und mehr an Einfluß. Das künstlerische Interesse des Laien wendet sich, ermüdet von Gemälde-Ausstellungen und den Debatten der Kunst- und Tagespresse über Futurismus und Conditionalismus, wieder der Ausstattung des eigenen Heimes zu. Die Frage der Kunst wird für ihn eine Frage des Charakters und der Kultur. Ehrlichkeit und Sachlichkeit dringen allmählich durch. Unsere Häuser werden wieder zu Wohnstätten von persönlicher Eigenart. Behörden suchen hier und da doch wenigstens die besten Künstlernamen für ihre Stadterweiterungspläne zu gewinnen.

Wir haben nie so „tüchtig kultiviert", wie in den letzten acht, neun Jahren. Wenn auch das Brachland vor uns noch so ausgedehnt und groß erscheint, so glaube ich doch, daß Goethes Hoffnungen sich in den folgenden Jahrzehnten verwirklichen werden, „daß man von uns wird sagen können, es sei lange her, daß wir Barbaren gewesen".

Düsseldorf, November 1913. Richard Klapheck.

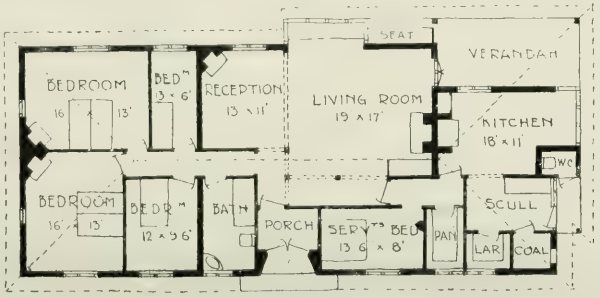
TRECOURT

Ansicht von Südosten

ARCH.: BAILLIE SCOTT

THE GARTHEN — Eingangsseite — ARCH.: BAILLIE SCOTT

Eingangsseite

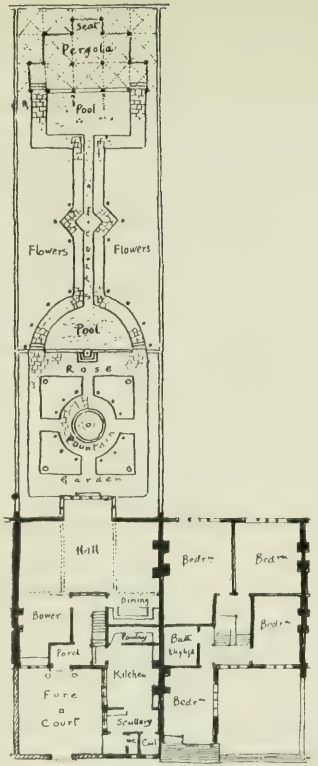


Grundriß

DAS HAUS MIT DEN LILA FENSTERLÄDEN

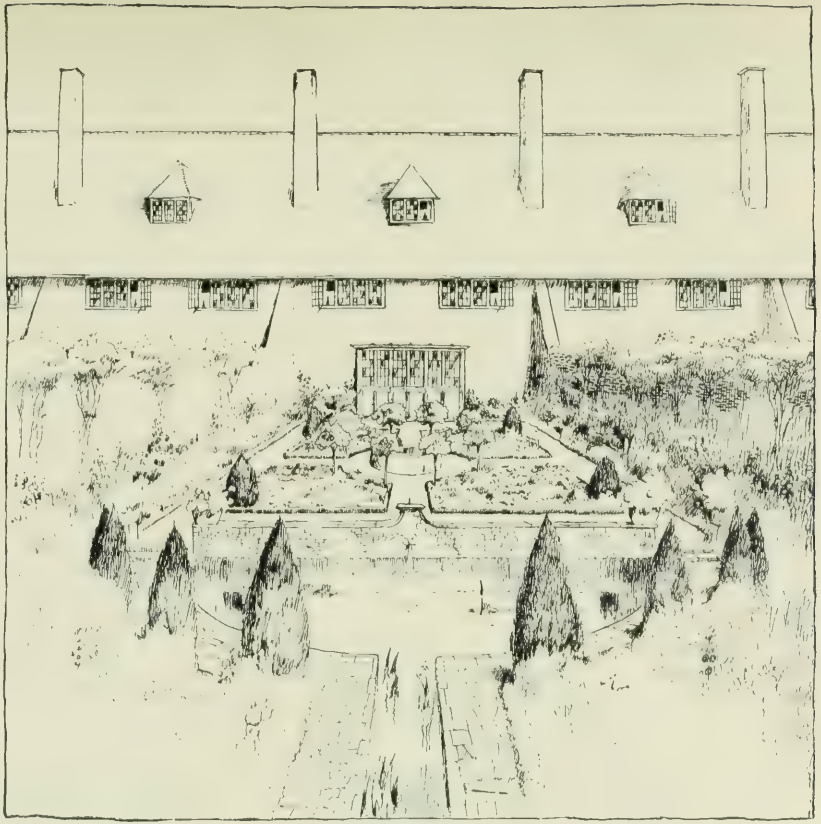
ARCH.: BAILLIE SCOTT

Abb. 2–3



Erdgeschoß I. Stockwerk

Grundriß



Südseite

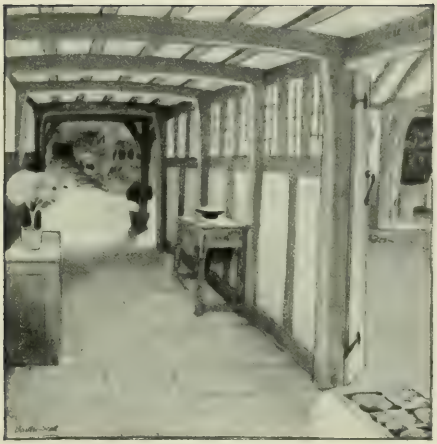
EIN TERRASSENHAUS

ARCH.: BAILLIE SCOTT

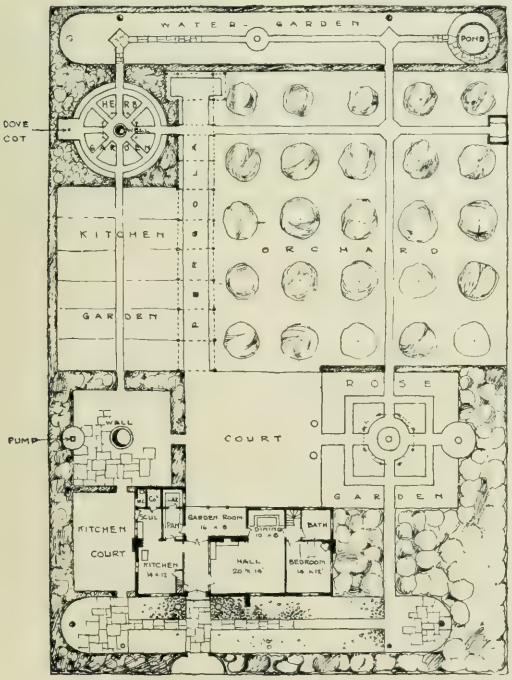
Straßenansicht

Ansicht vom Küchengarten aus

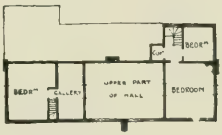
FERIENHÄUSCHEN ARCH.: BAILLIE SCOTT



Korridor



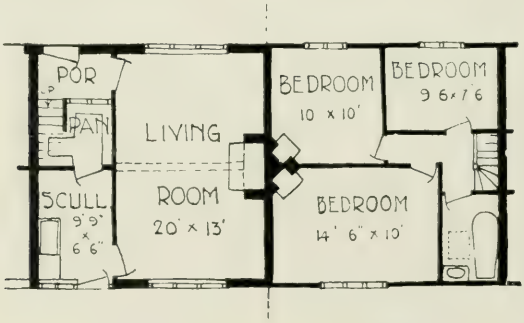
Erdgeschoß



1. Stockwerk

FERIENHÄUSCHEN ARCH.: BAILLIE SCOTT

Außenansicht

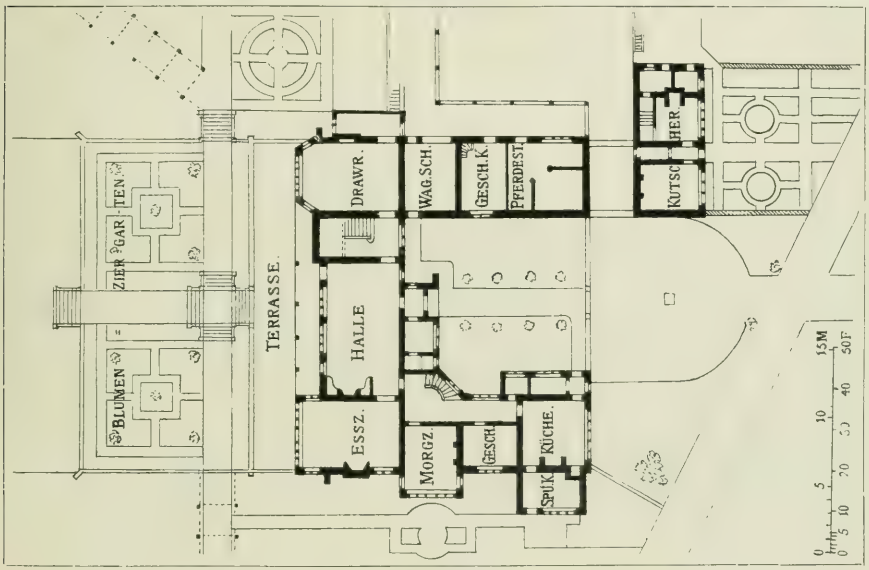


Erdgeschoß 1. Stockwerk

COLLEGE ARCH.: BAILLIE SCOTT

Abb. Seite 1—7 aus „Houses and Gardens“

Straßenansicht

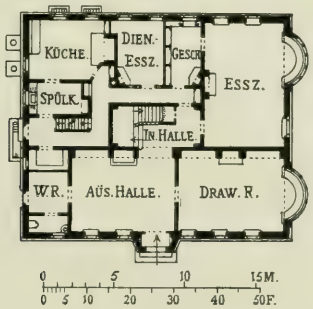


Erdgeschoß

HAUS DES ARCHITEKTEN T. E. COLLCUTT IN TOTTERIDGE BEI LONDON

„FLETE LODGE“ BEI HOBLETON, DEVONSHIRE ARCH.: JOHN D. SEDDING

ARBEITERWOHNHÄUSER IN LEIGH, KENT ARCH.: GEORGE UND PETO

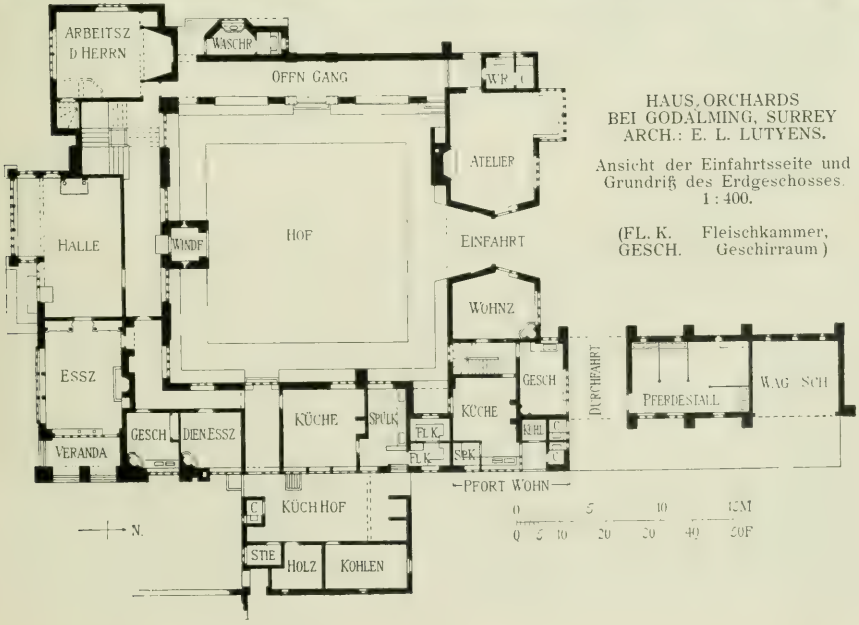


1 : 400
W.R = Waschraum
GESCH. = Geschirraum.

HAUS WEST DRIVE, STREATHAM PARK BEI LONDON ARCH.: LEONARD STOKES

HAUS IN FOUR OAKS BEI BIRMINGHAM ARCH.: W. H. BIDLAKE

HAUS ORCHARDS BEI GODALMING, SURREY ARCH.: E. L. LUTYENS.



HAUS, ORCHARDS
BEI GODALMING, SURREY
ARCH.: E. L. LUTYENS.

Ansicht der Einfahrtsseite und Grundriß des Erdgeschosses.
1 : 400.

(FL. K. Fleischkammer,
GESCH. Geschirraum)

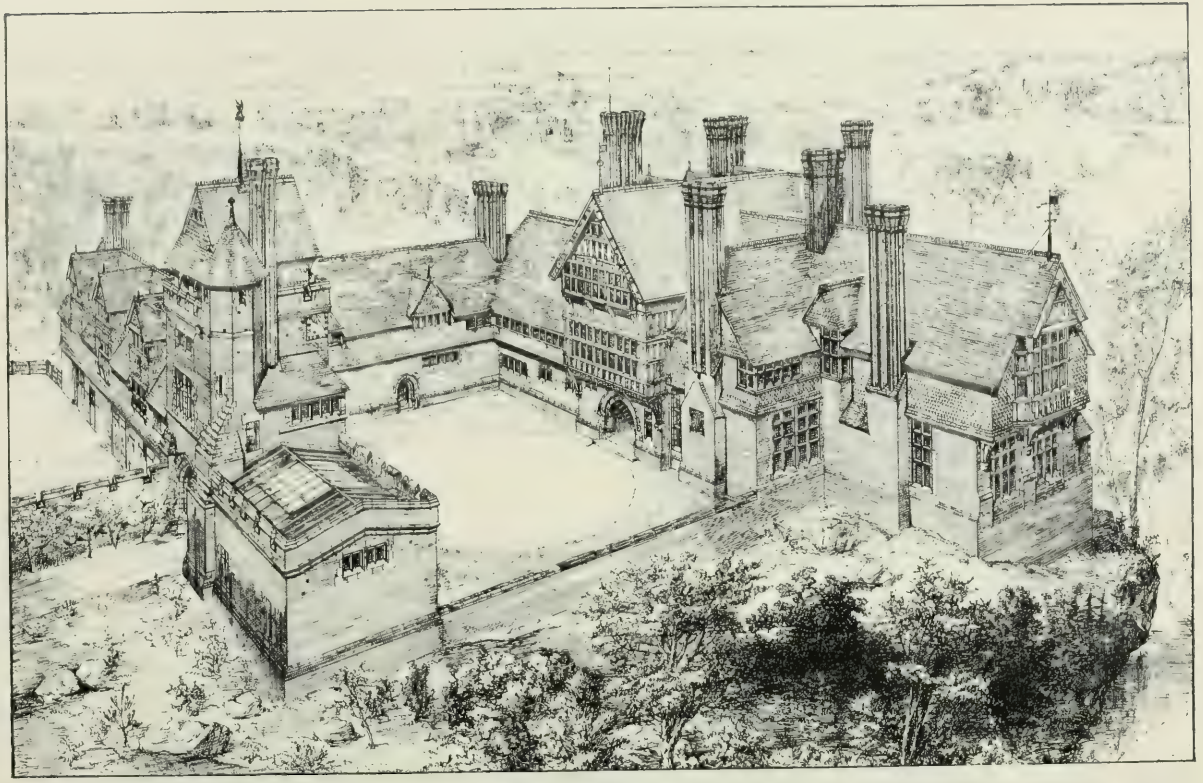
Seitenansicht

Erdgeschoß. 1 : 400.

HAUS STEEPHILL AUF DER INSEL JERSEY. ARCH.: ERNEST NEWTON

HAUS STEEPHILL AUF DER INSEL JERSEY ARCH.: ERNEST NEWTON

HAUS IN EDGERTON BEI HUDDERSFIELD, YORKSHIRE ARCH.: EDGAR WOOD

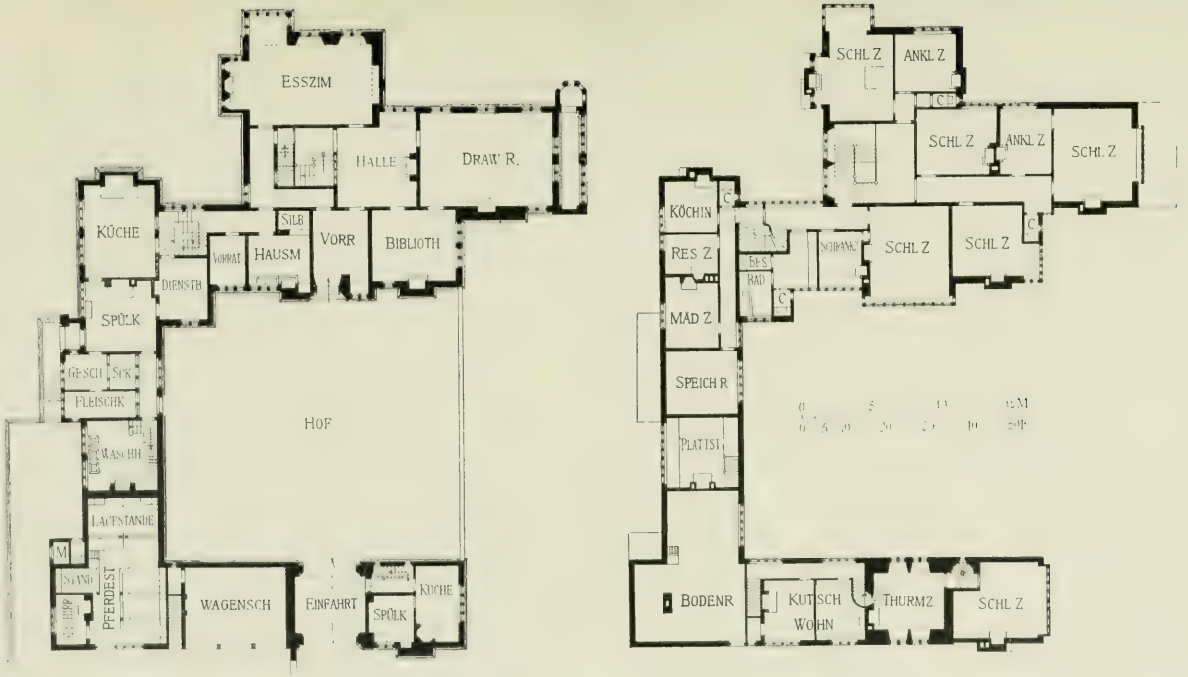


LANDHAUS LEYES WOOD, SUSSEX

ARCH.: R. NORMAN SHAW

Vogelschau, nach einer Zeichnung des Architekten.

Abb. 27



Erdgeschoß 1 : 400 1 Stockwerk

LANDHAUS LEYES WOOD, SUSSEX ARCH.: R. NORMAN SHAW

(Bem Die Grundrisse stellen den später veränderten Zustand unmittelbar nach dem Bau dar)

ESSZIMMER IM HAUSE ORCHARDS BEI GODALMING, SURREY ARCH.: E L. LUTYENS

EINTRITTSHALLE IM LANDHAUSE HINTON HOUSE IN AYR, SCHOTTLAND
ARCH.: JAMES A. MORRIS

Bibliothek

SCHLOSS CRAGSIDE, NORTHUMBERLAND ARCH.: R. NORMAN SHAW

ENGLISCHES SCHLAFZIMMER
Typische Anordnung der Möbel um den Kaminplatz

GARTNERHAUS, LANDSITZ ELLICOTT F. SHEPARD, SCARBOROUGH, N. Y.
ARCH. MC. KIM, MEAD & WHITE

HAUS CARNEGYS, CHESTNUT HILL. ARCH.: COPE & STEWARDSON, PHIL.

VORSTADTHAUS DECAN: EUGENE, DAVENPORT,
CHAMPAIGNE UNIVERSITÄT

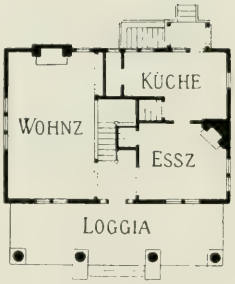
VORSTADTHAUS, BUFFALO, ST. JOHNSTR. ARCH.: F. W. HUMBLE

OFFICE TUXEDO-PARK N. Y. ARCH.: BRUCE PRICE

KALIFORNISCHES HAUSBOOT

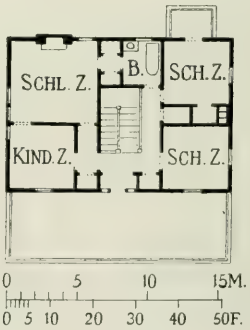
VORSTADTHAUS, BUFFALO ARCH.: F. W. HUMBLE

HALLE, BROOKLINE, MASS. ARCH.: PEABODY & STEARNS



Erdgeschoß

1 : 400



Obergeschoß

HAUS AYMOUR, EMBURY, ENGLEWOOD, N. Y.

Eingang

BARTLETT HAUS, PRAIRIE AVE, CHICAGO, III. ARCH.: FROST & GRANGER

BUNGALOW, PASADENA, CAL.

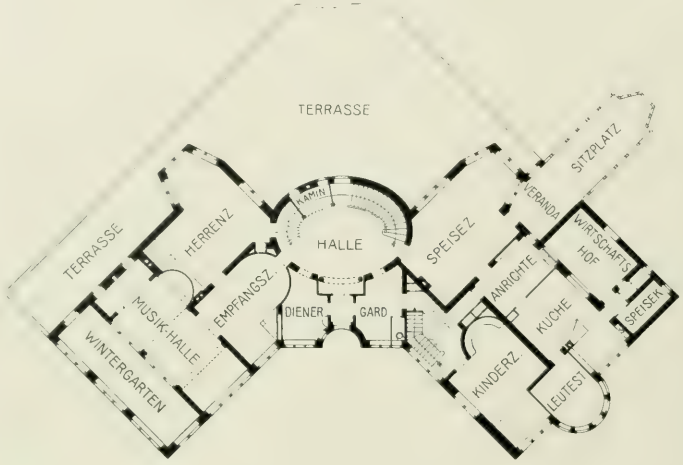
LANDHAUS KLOPSTOCKSTRASSE, ECKE SCHILLERSTRASSE, ZEHLENDORF-WEST — ARCH.: INO A. CAMPBELL, MÜNCHEN

Abb. 46

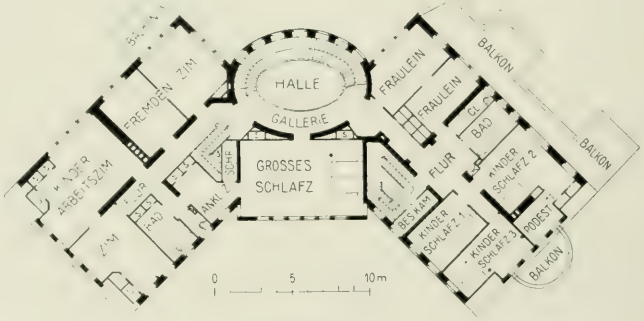
Gartenseite

LANDHAUS ZEHLENDORF-WEST, KLOPSTOCKSTRASSE 17

ARCH.: INO A. CAMPBELL, MÜNCHEN



Erdgeschoß



M. 1 : 400

Obergeschoß

HAUS HERMANN FREUDENBERG, NIKOLASSEE ARCH.: HERMANN MUTHESIUS

HAUS HERM. FREUDENBERG, NIKOLASSEE

ARCH.: HERMANN MUTHESIUS, BERLIN-NIKOLASSEE

HAUS HERMANN FREUDENBERG, NIKOLASSEE Ansicht von Norden ARCH.: HERMANN MUTHESIUS

VILLA FREUDENBERG, NIKOLASSEE An der Rehwiese ARCH.: HERMANN MUTHESIUS

VILLA FREUDENBERG, NIKOLASSEE An der Rehwiese ARCH.: HERMANN MUTHESIUS

Terrasse und Blumengarten mit Pergola
HAUS HERMANN FREUDENBERG, NIKOLASSEE ARCH.: HERMANN MUTHESIUS

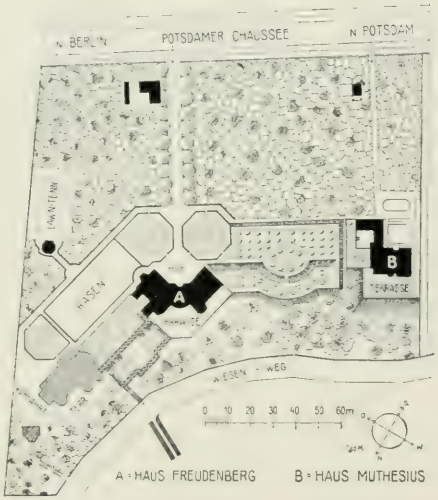
Inneres des Teehauses im Garten und Turnsaal im Dachgeschoß des Haupthauses
HAUS HERMANN FREUDENBERG, NIKOLASSEE ARCH : HERMANN MUTHESIUS

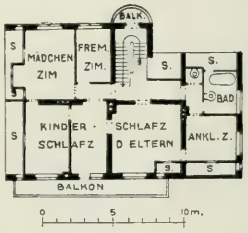
Detail der Terrassenseite
HAUS HERMANN FREUDENBERG, NIKOLASSEE ARCH.: HERMANN MUTHESIUS

Halle

HAUS HERMANN FREUDENBERG, NIKOLASSEE ARCH.: HERMANN MUTHESIUS

M. 1 : 350.





M. 1 : 400.

Grundrisse
Untergeschoß
Erdgeschoß
Schlafzimmergeschoß

HAUS MUTHESIUS, NIKOLASSEE ARCH.: HERMANN MUTHESIUS

HAUS MUTHESIUS, NIKOLASSEE — Ansicht von Norden — ARCH.: HERMANN MUTHESIUS

HAUS MUTHESIUS, NIKOLASSEE ARCH : HERMANN MUTHESIUS

Ansicht von Süden und Eingangshalle

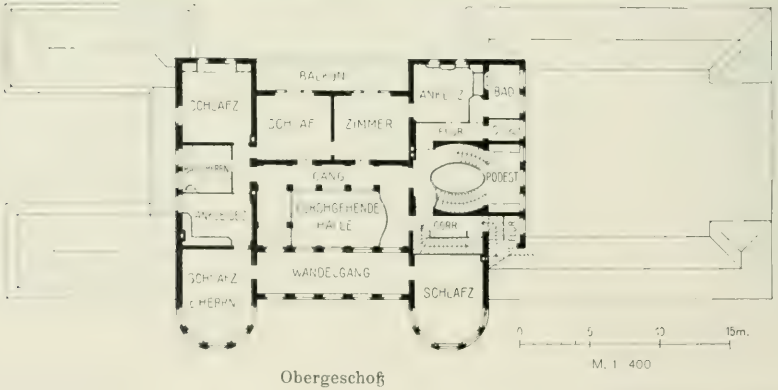
HAUS MUTHESIUS, NIKOLASSEE ARCH.: HERMANN MUTHESIUS

Eßzimmer

HAUS MUTHESIUS, NIKOLASSEE Küche ARCH.: HERMANN MUTHESIUS

Treppenhaus
HAUS MUTHESIUS, NIKOLASSEE

Arbeitszimmer
ARCH.: HERMANN MUTHESIUS

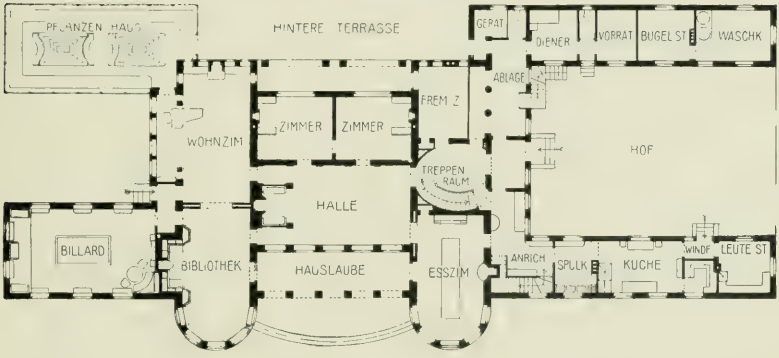


Obergeschoß

HAUS KOSMACK, ALT-RUPPIN

ARCH.: HERMANN MUTHESIUS

Haupteingang



Erdgeschoß

HAUS KOSMACK, ALT-RUPPIN ARCH.: HERMANN MUTHESIUS

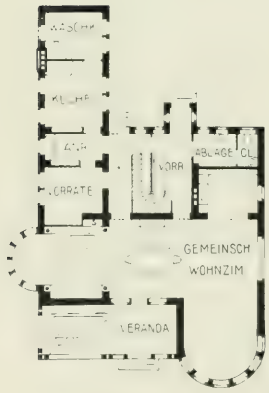
HAUS KOSMACK, ALT-RUPPIN

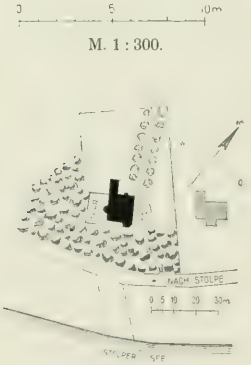
ARCH.: HERMANN MUTHESIUS

Abb. 75

SOMMERHAUS SCHWEITZER, STOLPE BEI WANNSEE — ARCH.: HERMANN MUTHESIUS

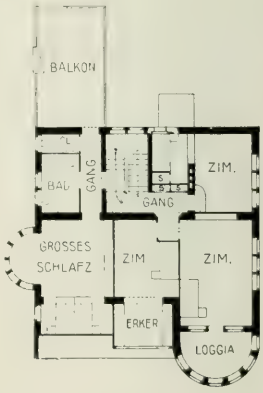
Wohnzimmer





M. 1 : 300.

M. 1 : 2500



SOMMERHAUS SCHWEITZER, STOLPE BEI WANNSEE

ARCH.: HERMANN MUTHESIUS

Abb. 81

VILLA IN DAHLEM, PARKSTRASSE 56 ARCH.: HERMANN MUTHESIUS

VILLA IN DAHLEM, PARKSTRASSE 56

ARCH.: HERMANN MUTHESIUS

Abb. 82

VILLA WOLLNER BEI DRESDEN

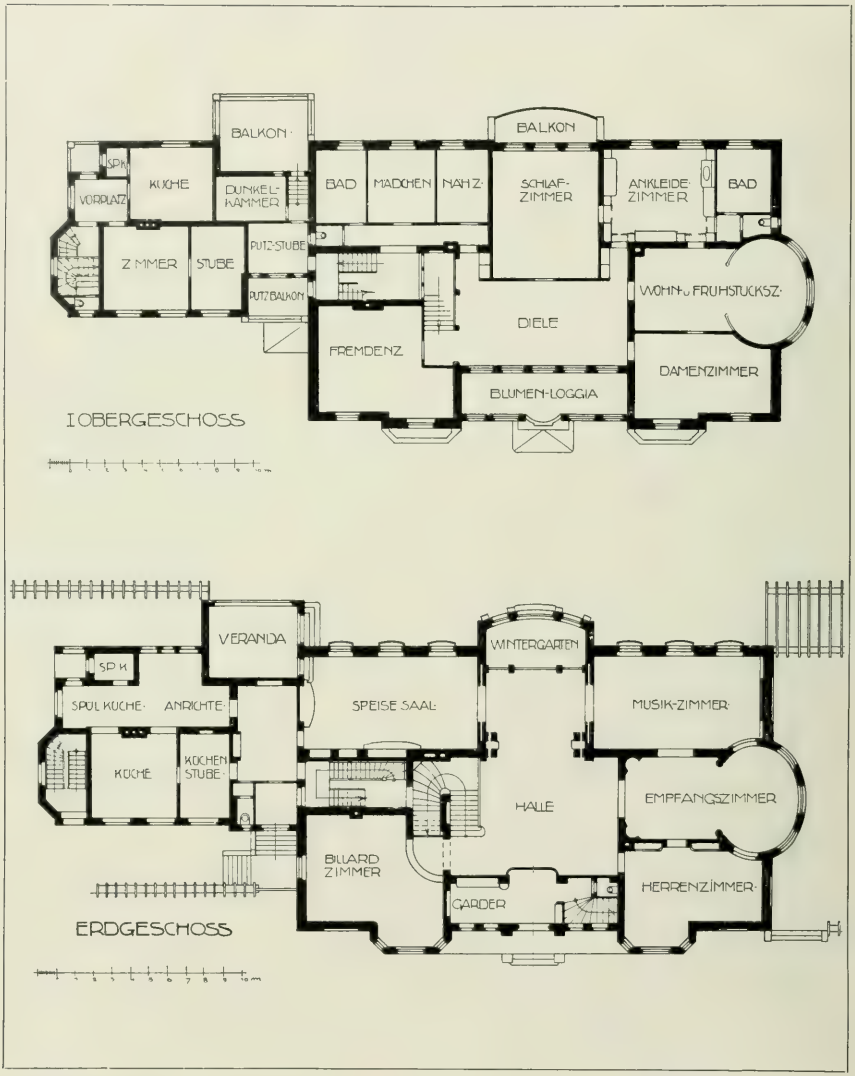
ARCH.: WILHELM KREIS, DÜSSELDORF

HAUS WALDHAUSEN IN ESSEN-RUHR

ARCH.: EDMUND KÖRNER-DARMSTADT

Abb. 84

HAUS WALDHAUSEN IN ESSEN-RUHR ARCH.: EDMUND KÖRNER



HAUS WALDHAUSEN IN ESSEN-RUHR ARCH.: EDMUND KÖRNER

Anbau

LANDHAUS DIPPELSHOF BEI DARMSTADT ARCH.: EDMUND KÖRNER

Gartenfront

Diele

HAUS WALDHAUSEN IN ESSEN-RUHR ARCH.: EDMUND KÖRNER

Fensternische im Wohnzimmer

Musikzimmer

HAUS WALDHAUSEN IN ESSEN

ARCH.: EDMUND KÖRNER

Korridor zur Garderobe

Öffnung der Diele zum Garten

HAUS WALDHAUSEN IN ESSEN

ARCH.: EDMUND KÖRNER

HAUS HERZBERG IN ESSEN

ARCH.: EDMUND KÖRNER

HAUS HERZBERG IN ESSEN

ARCH.: EDMUND KÖRNER

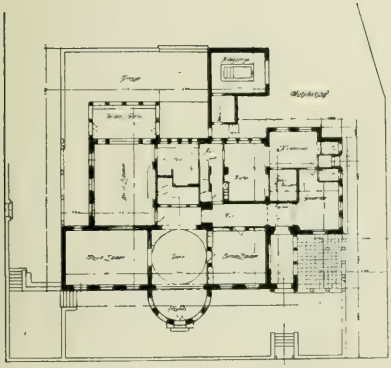
HAUS HERZBERG IN ESSEN

ARCH.: EDMUND KÖRNER

HAUS HERZBERG, ESSEN

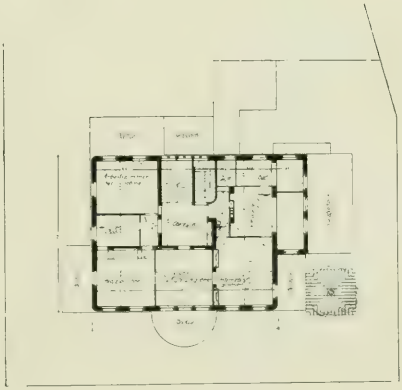
ARCH.: EDMUND KÖRNER

Gartenfront



Erdgeschoß

M. 1 : 500



Obergeschoß

HAUS HERZBERG IN ESSEN

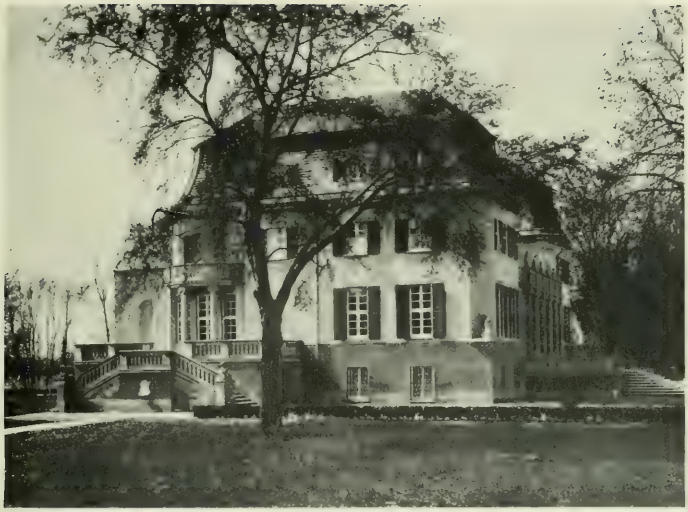
ARCH.: EDMUND KÖRNER

Eingang

Garten

HAUS OPPENHEIM IN CREFELD

ARCH.: WILHELM KREIS, DÜSSELDORF



Seitenansicht

Rückfront zum Rhein

HAUS GRAF SIERSTORPFF BEI ELTVILLE ARCH.: WILHELM KREIS

HAUS GRAF SIERSTORPFF — Das Haus liegt auf einer Rheininsel — ARCH.: WILHELM KREIS

Teehäuschen

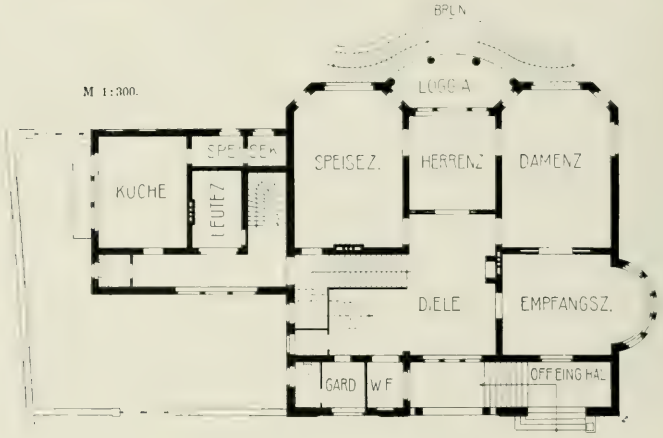
HAUS GRAF SIERSTORPFF Rückfront ARCH.: WILHELM KREIS

Auffahrt

HAUS GRAF SIERSTORPFF ARCH.: WILHELM KREIS

HAUS PAUL HERPICH AN DER BERGBRÜCKE BEI NEUBABELSBERG ARCH.: ALFRED GRENANDER, BERLIN

Einfahrt



Grundriß des Erdgeschosses

HAUS HERPICH

ARCH.: ALFRED GRENANDER

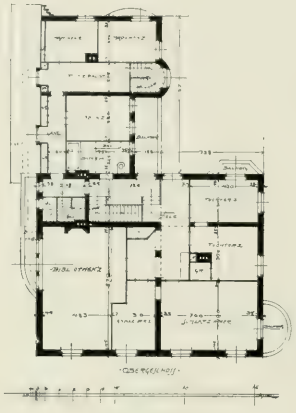
HAUS HERPICH Diele ARCH.: ALFRED GRENANDER

HAUS IN FALSTERBO (SCHWEDEN) ARCH.: ALFRED GRENANDER, BERLIN

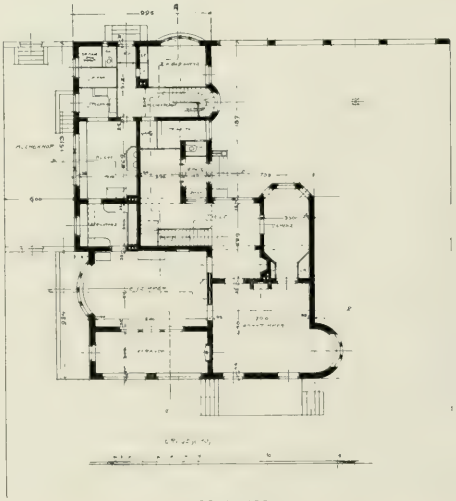
Abb. 116

LANDHAUS IN NIKOLASSEE

ARCH.: ALFRED GRENANDER, BERLIN



M. 1 : 400
Obergeschoß



M. 1 : 400
Erdgeschoß

LANDHAUS IN NIKOLASSEE ARCH.: ALFRED GRENANDER

LANDHAUS IN NIKOLASSEE Gartenfront ARCH : ALFRED GRENANDER

LANDHAUS IN NIKOLASSEE Gartenaufgang ARCH.: ALFRED GRENANDER

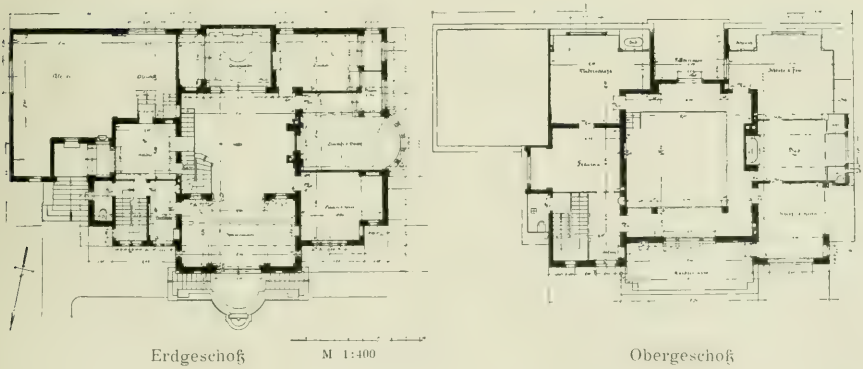
LANDHAUS IN NIKOLASSEE Seitenansicht ARCH.: ALFRED GRENANDER

LANDHAUS IN NIKOLASSEE Diele ARCH.: ALFRED GRENANDER

LANDHAUS IN NIKOLASSEE Diele ARCH.: ALFRED GRENANDER

LANDHAUS IN NIKOLASSEE Eingang ARCH.: ALFRED GRENANDER

Eingang zum Atelier



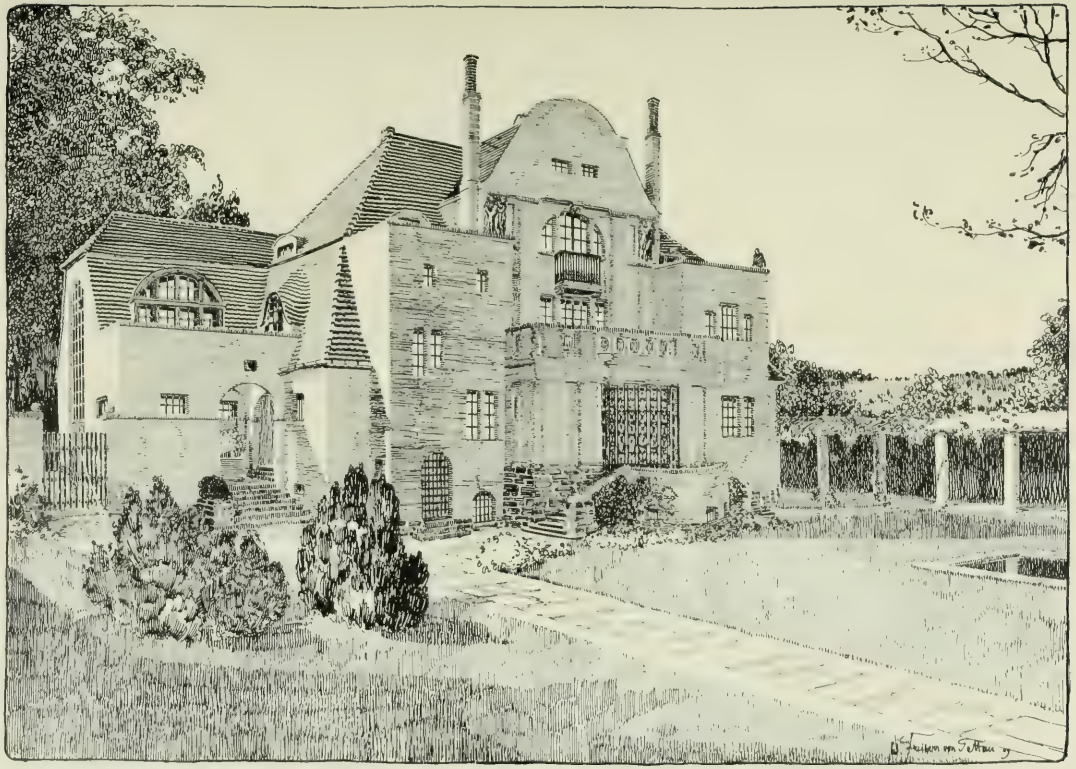
Erdgeschoß M 1:400 Obergeschoß

HAUS TETTAU IN LANKWITZ ARCH : FREIHERR VON TETTAU, LANKWITZ-BERLIN

HAUS TETTAU IN LANKWITZ

ARCH.: WILHELM FREIHERR VON TETTAU

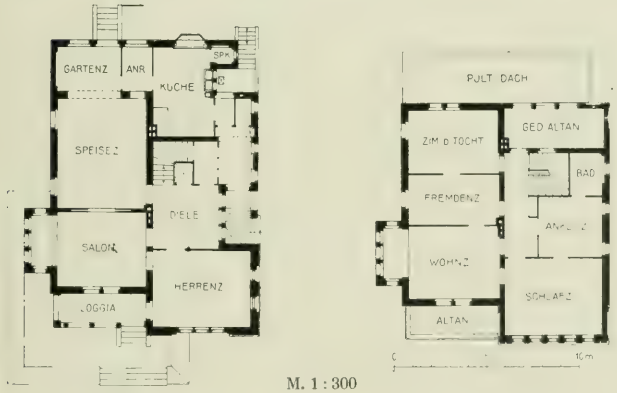
Abb. 129



HAUS TETTAU IN LANKWITZ

ARCH. · WILHELM FREIHERR VON TETTAU

HAUS TETTAU IN LANKWITZ — Diele, Blick nach der Treppe — ARCH.: FREIHERR VON TETTAU



M. 1 : 300

Erdgeschoß Obergeschoß

VILLA MOZARTSTRASSE 30 IN LANKWITZ ARCH.: SAN MICHELI WOLKENSTEIN

VILLA SCHNEIDER IN LANKWITZ

ARCH.: SAN MICHELI WOLKENSTEIN

VILLA SCHNEIDER IN LANKWITZ ARCH.: SAN MICHELI WOLKENSTEIN

Diele

VILLA SCHNEIDER IN LANKWITZ

Kamin

ARCH.: SAN MICHELI WOLKENSTEIN

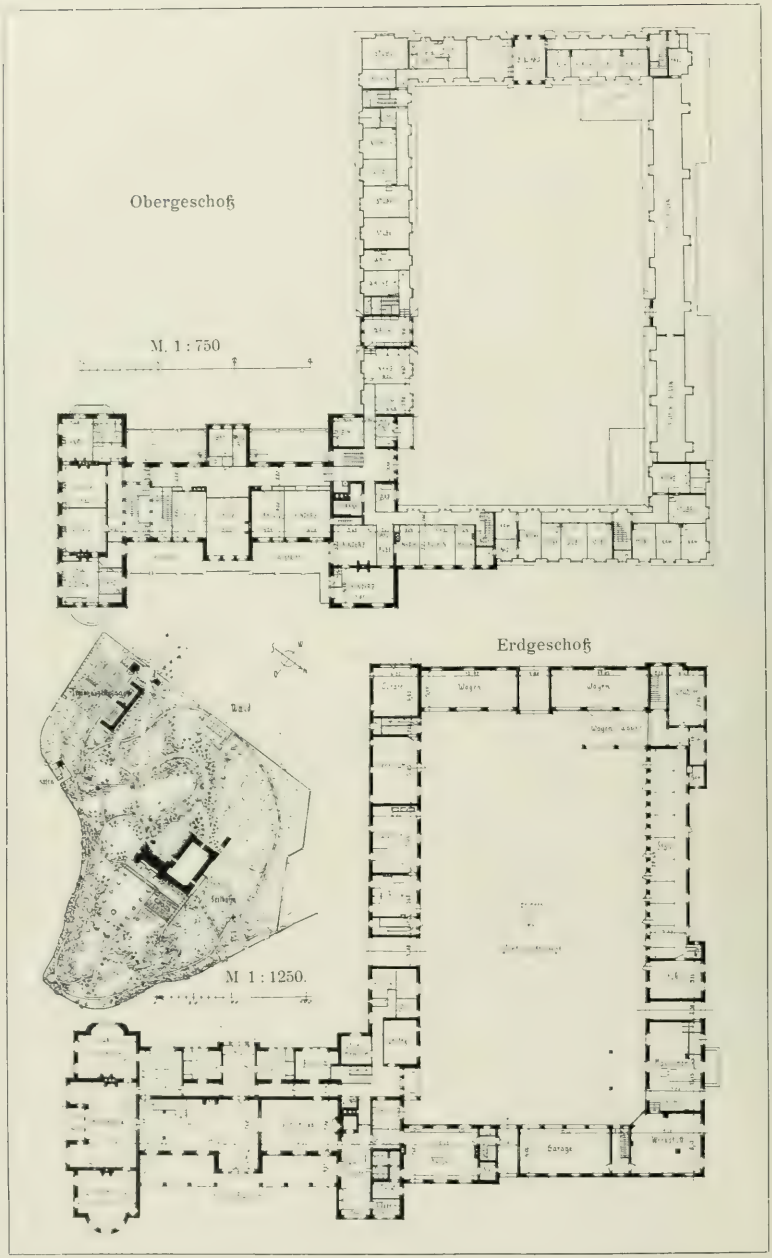
VILLA SCHNEIDER IN LANKWITZ Diele ARCH.: SAN MICHELI WOLKENSTEIN
MALER: ALBERT MAENNCHEN, BERLIN

VILLA SCHNEIDER IN LANKWITZ ARCH.: SAN MICHELI WOLKENSTEIN

LANDHAUS SCHIESSHAUS-STR. 125 IN DARMSTADT ARCH.: E. F. VETTERLEIN, DARMSTADT

VILLA DR. SCHACHT IN ZEHLENDORF-WEST
ARCH.: CHRISTIAN BAUMÜLLER, I. FA. BATZ & BAUMÜLLER, MANNHEIM

VILLA LINDEN-ALLEE 5 IN WESTEND ARCH.: PAUL ZIMMERREIMER, BERLIN



HEINENHOF BEI POTSDAM AM LEHNITZ- UND KRAMPNITZSEE ARCH.: OTTO MARCH

LANDSITZ HEINENHOF BEI POTSDAM

ARCH : OTTO MARCH †

Pförtnerhaus

HEINENHOF BEI POTSDAM Gärtnerwohnung ARCH.: OTTO MARCH

HEINENHOF BEI POTSDAM — Hinteransicht und Vorfahrt — ARCH.: OTTO MARCH

Abb. 149

HEINENHOF BEI POTSDAM — Ostansicht — ARCH.: OTTO MARCH

HEINENHOF BEI POTSDAM — Vorfahrt und Wirtschaftsgebäude — ARCH.: OTTO MARCH

Abb. 151

LANDSITZ VON LUTTIZ BEI AACHEN

ARCH.: OTTO MARCH

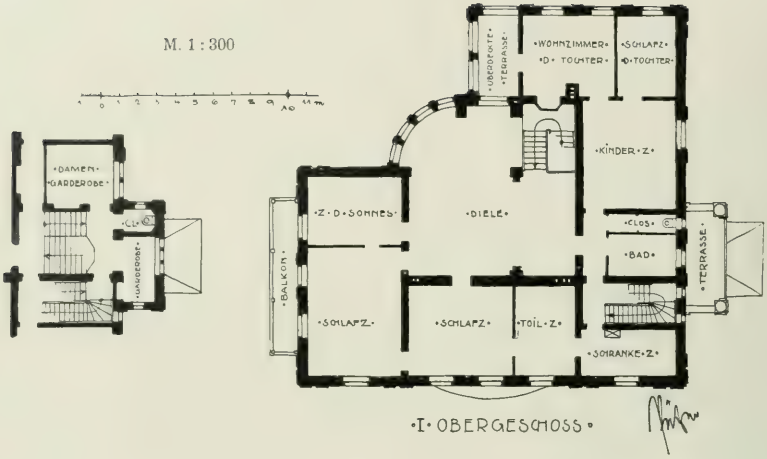
Abb. 153

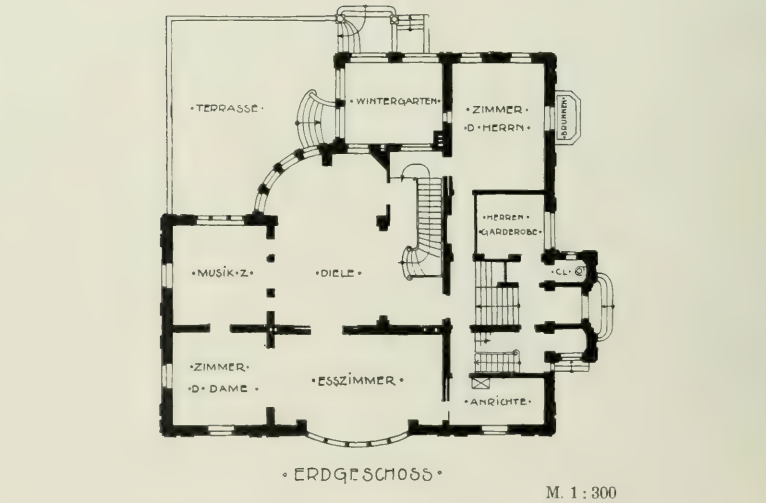
Ansicht gegen den Garten

VILLA KOMMERZIENRAT DR. SACHTLEBEN IN KREFELD

ARCH.: FRIEDRICH PÜTZER, DARMSTADT

VILLA KOMMERZIENRAT DR. SACHTLEBEN IN KREFELD — Hauptansicht — ARCH.: FRIEDRICH PÜTZER





M. 1 : 300

VILLA KOMMERZIENRAT DR. SACHTLEBEN IN CREFELD
ARCH.: FRIEDRICH PÜTZER

Vorgarten

Einfahrt

VILLA KOMMERZIENRAT DR. SACHTLEBEN IN KREFELD ARCH.: FRIEDR. PÜTZER

VILLA KOMMERZIENRAT DR. SACHTLEBEN IN KREFELD — Speisezimmer — ARCH.: FRIEDRICH PÜTZER

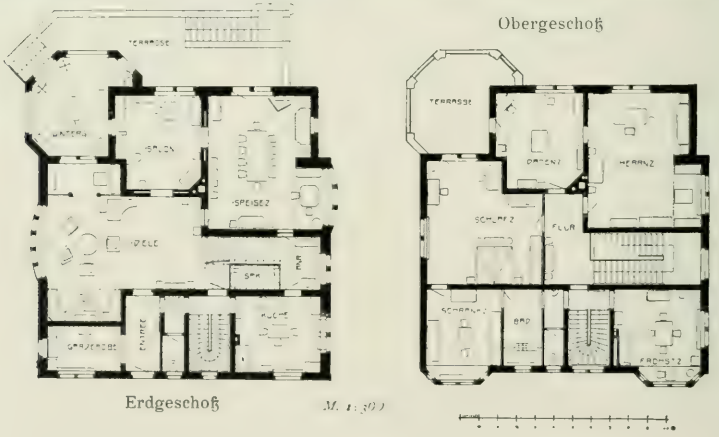
Abb. 160

Abb. 161

Diele und Blick in das Musikzimmer

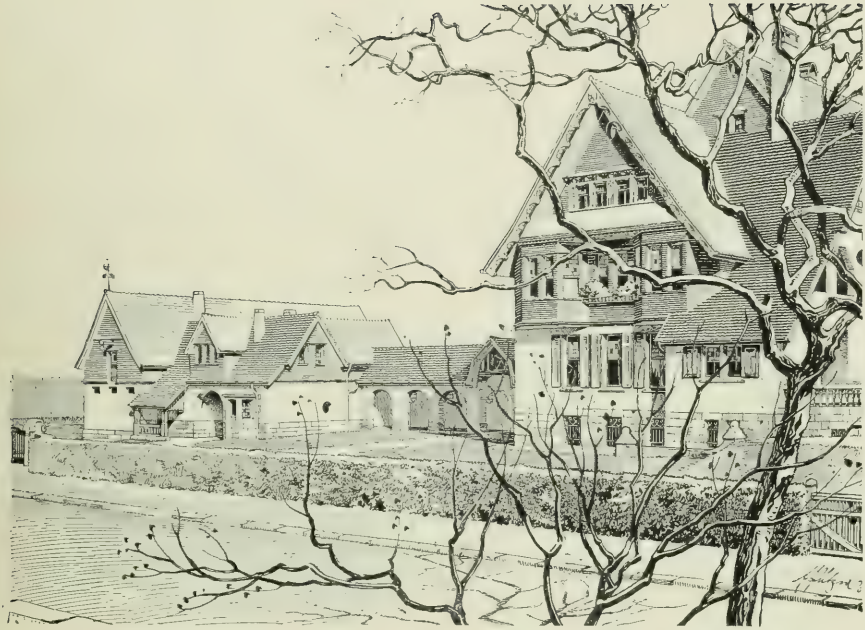
VILLA KOMMERZIENRAT DR. SACHTLEBEN IN KREFELD

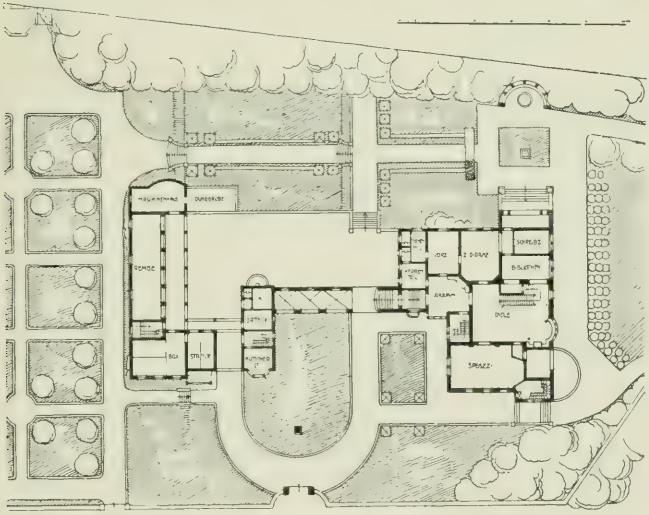
ARCH.: FRIEDRICH PÜTZER



Außenansicht und Grundrisse

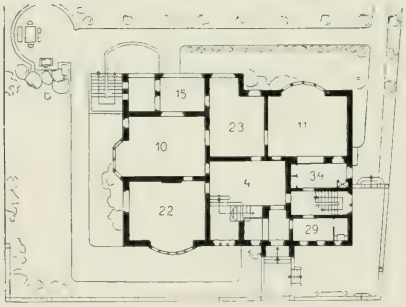
VILLA DR. MÜLBERGER IN DARMSTADT ARCH.: FRIEDRICH PÜTZER, DARMSTADT

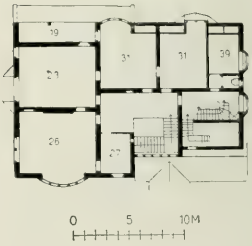




Perspektive und Grundriß

VILLA PRINZ ISENBURG IN DARMSTADT ARCH.: FRIEDR. PÜTZER, DARMSTADT





M. 1 : 500

Ansicht nach der Erbacher Straße und Grundrisse

VILLA OBERSTLEUTNANT LEYDHECKER IN DARMSTADT
ARCH.: FRIEDR. PÜTZER, DARMSTADT

Ansicht vom Prinz-Christians-Weg aus

VILLA OBERSTLEUTNANT LEYDHECKER IN DARMSTADT

ARCH.: FRIEDRICH PÜTZER

Ansicht gegen den Garten

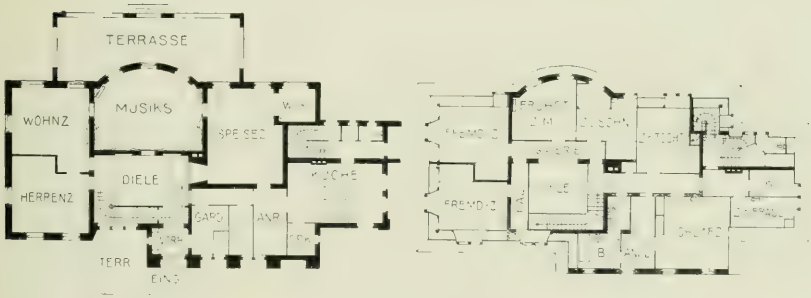
HAUS PÜTZER IN DARMSTADT ARCH.: FRIEDR. PÜTZER, DARMSTDAT

Straßenansicht

DIREKTORWOHNUNG GEWERKSCHAFT DR. SACHTLEBEN, HOMBERG-ESSENBERG
ARCH.: FRIEDR. PÜTZER, DARMSTADT

VILLA NEUBECK, ZEHLENDORF ARCH.: PAUL RENNER, CHARLOTTENBURG

Wirtschaftsgebäude

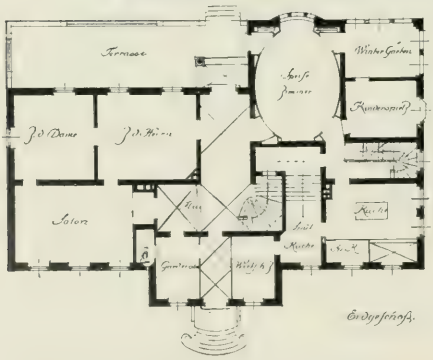


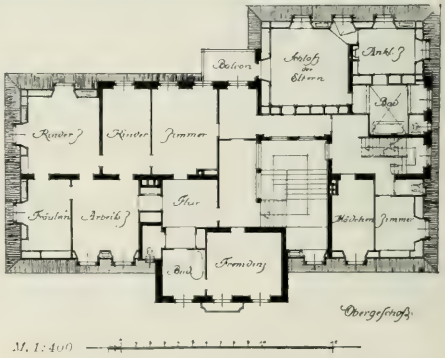
Erdgeschoß Obergeschoß

0 5 10 15m

M. 1 : 500

VILLA NEUBECK, ZEHLENDORF ARCH.: PAUL RENNER, CHARLOTTENBURG





WOHNHAUS BRESLAUER, DAHLEM-BERLIN

ARCH.: BRESLAUER & SALINGER, BERLIN

WOHNHAUS BRESLAUER, DAHLEM-BERLIN — ARCH.: BRESLAUER & SALINGER

LANDHAUS JOERGER AM KLEINEN WANNSEE — ARCH.: BRESLAUER & SALINGER, BERLIN

Abb. 183

LANDHAUS JOERGER AM KLEINEN WANNSEE

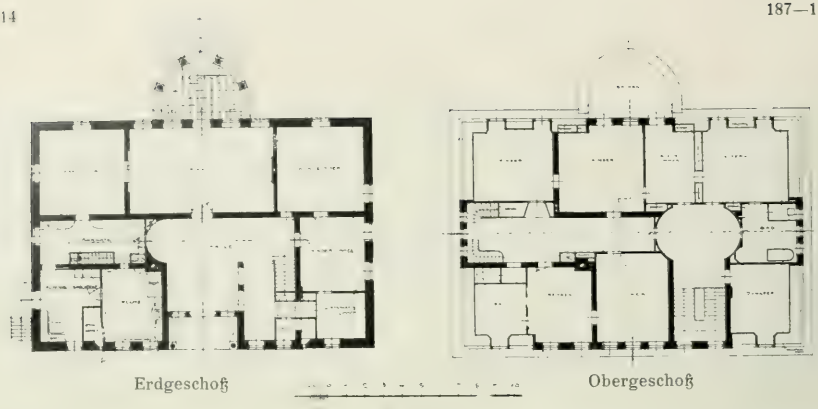
ARCH.: BRESLAUER & SALINGER

LANDHAUS JOERGER AM KLEINEN WANNSEE — ARCH.: BRESLAUER & SALINGER

Abb. 185

Diele

WOHNHAUS BRESLAUER, DAHLEM-BERLIN ARCH.: BRESLAUER & SALINGER



M. 1 : 400

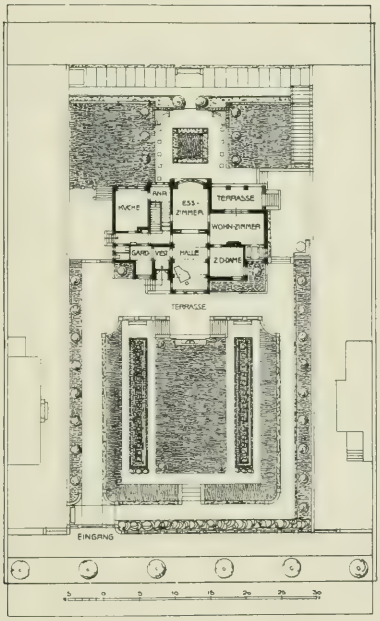
LANDHAUS JOERGER AM KLEINEN WANNSEE ARCH.: BRESLAUER & SALINGER

VILLA FREISTADT, ZEHLENDORF-WEST ARCH.: HANS MEYER, BERLIN

HAUS EISFELLER IN CREFELD ARCH.: AUGUST BIEBRICHER, CREFELD

HAUS PAUL ÖTKER IN CREFELD ARCH.: AUGUST BIEBRICHER, CREFELD

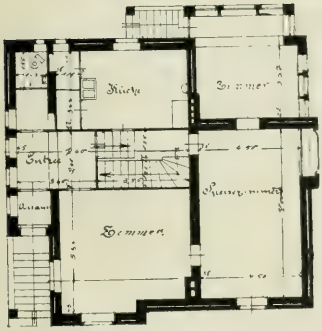
HAUS EISFELLER IN CREFELD ARCH.: AUGUST BIEBRICHER, CREFELD



M. 1 : 800

HAUS VON SCHEVEN IN CREFELD ARCH.: AUGUST BIEBRICHER, CREFELD

HAUS PAUL ÖTKER, CREFELD ARCH.: AUGUST BIEBRICHER, CREFELD

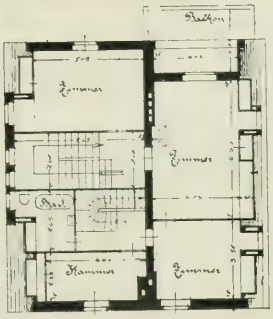


Erdgeschoß

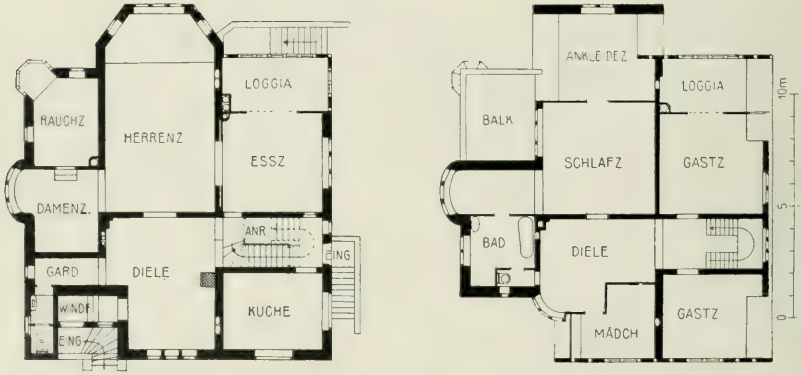
M. 1 : 250

LANDHAUS
KOHLHASENBRÜCK,
DOROTHEENSTRASSE

ENTWURF UND
AUSFÜHRUNG:
ERNST ROHRMOSER,
CHARLOTTENBURG,
UNTER MITARBEIT
VON ARCHITEKT
F. HÖRSCHEN,
FRIEDENAU

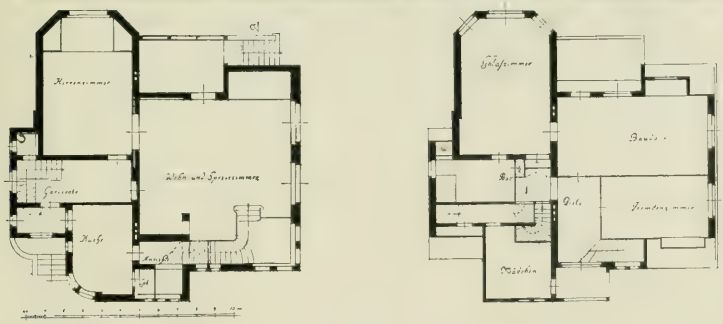


Obergeschoß



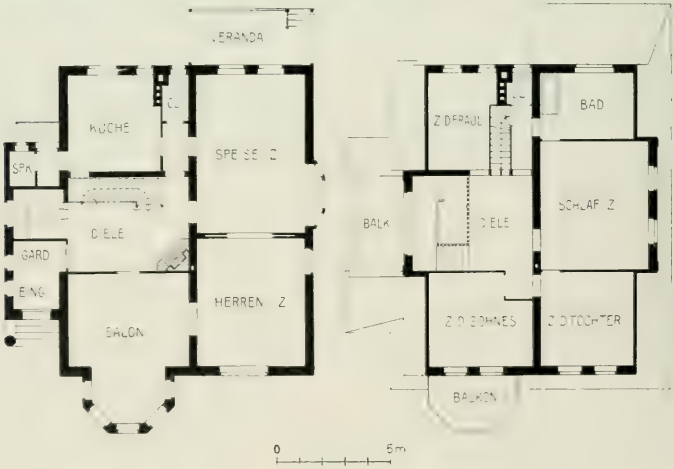
Erdgeschoß M. 1 : 250 Obergeschoß

LANDHAUS WEBER IN WANNSEE ARCH.: MAX RICHTER, BERLIN



Erdgeschoß M. 1 : 300 Obergeschoß

LANDHAUS KAULBACHSTRASSE 45, LANKWITZ ARCH.: ECKEHARD MEYER, BERLIN-LANKWITZ



M. 1 : 250

LANDHAUS LEMMEL, ZEHLENDORF, WINTERFELDTSTR. 3 ARCH.: W. RATZ, BERLIN

HAUS VOLBRACHT

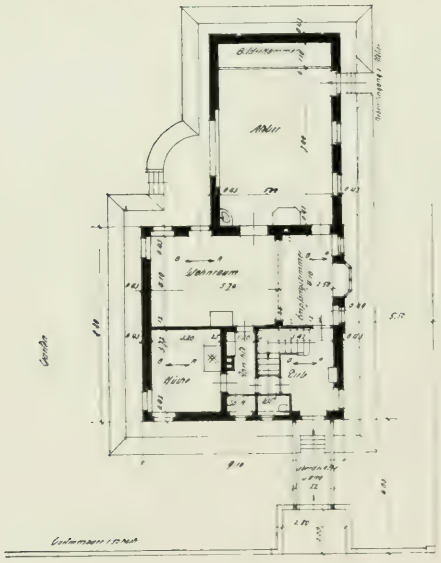
ARCH.: CARL KRAUSE, BERLIN

LANDHAUS TUCHMANN, WANNSEE — Ansicht nach der Großen Seestraße — ARCH.: A. RIEDER, WILMERSDORF

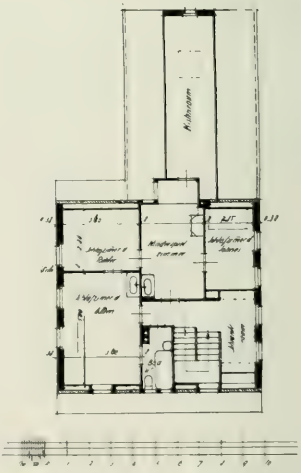
Abb. 211

HAUS ROBERT HOFFMANN, KLEIN-MACHNOW

ARCH.: ALB. RIEDER, WILMERSDORF



Erdgeschoß



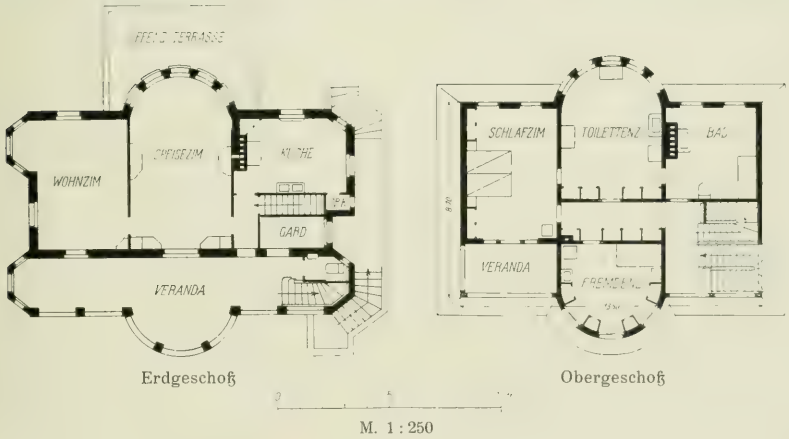
M. 1 : 250

Obergeschoß

HAUS ROBERT HOFFMANN, KLEIN-MACHNOW

ARCH.: ALB. RIEDER, WILMERSDORF

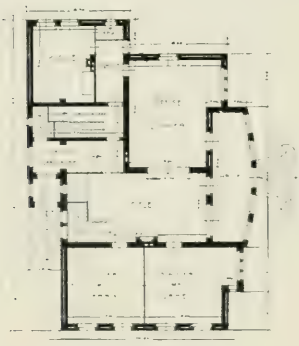
Dielenveranda

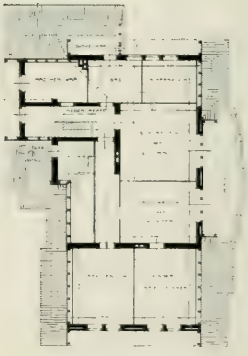


Erdgeschoß Obergeschoß

M. 1 : 250

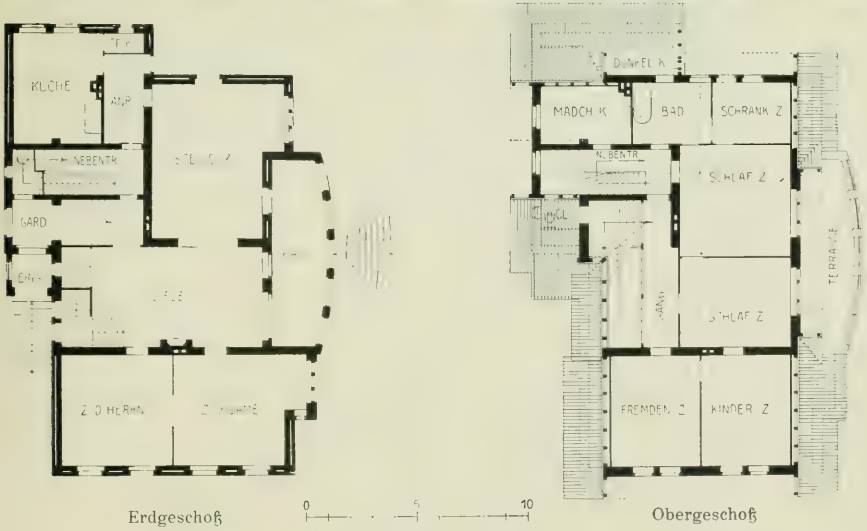
LANDHAUS TUCHMANN, WANNSEE ARCH : A RIEDER, WILMERSDORF





LANDHAUS HENKE IN GRÜNBERG (SCHLESIEN)

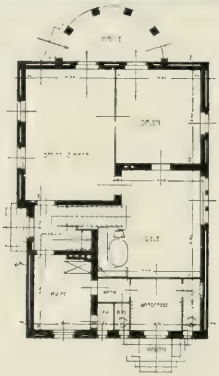
ARCH.: MEYER & KREICH, BERLIN



Erdgeschoß Obergeschoß

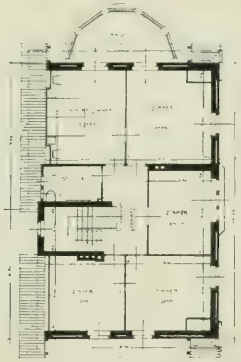
M. 1 : 250

ENTWURF ZU EINEM LANDAUS ARCH.: MEYER & KREICH, BERLIN



M. 1 : 300 Erdgeschoß

LANDHAUS DR. KARG, SCHLACHTENSEE, HEIMSTÄTTENSTRASSE 10
ARCH.: MEYER & KREICH, BERLIN



M. 1 : 300 Obergeschoß

LANDHAUS DR. KARG, SCHLACHTENSEE, HEIMSTÄTTENSTRASSE 10
ARCH.: MEYER & KREICH, BERLIN

HAUS ALBRECHTSTRASSE 17, SCHLACHTENSEE ARCH.: HERMANN PAULINI, BERLIN

HAUS ALBRECHTSTRASSE 19—25, SCHLACHTENSEE ARCH.: FRANZ VON GERLACH

HAUS HINTZE, KIRCHEN A. D. SIEG ARCH.: GEORG METZENDORF, ESSEN

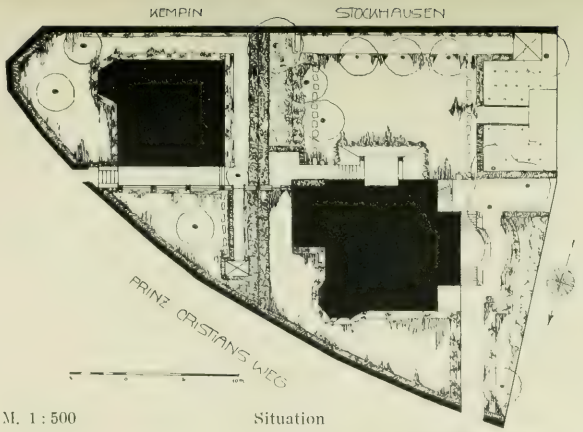
HAUS GONTERMANN, SIEGEN I. W. ARCH.: GEORG METZENDORF, ESSEN

Vorderansicht

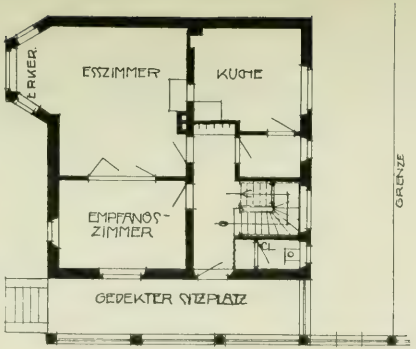
Rückansicht

LANDHÄUSER KEMPIN UND STOCKHAUSEN, DARMSTADT, CHRISTIANSWEG 23—25
ARCH.: HEINRICH METZENDORF, BENSHEIM A. D. B.

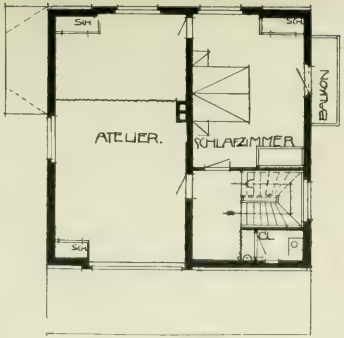
Baukosten M. 19 000 und M. 34 000



M. 1 : 500 Situation



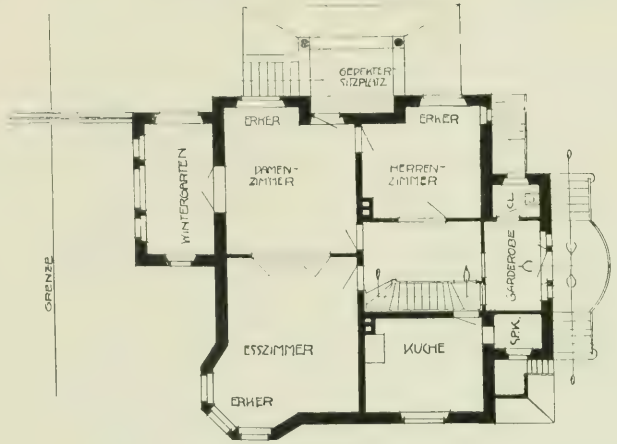
Erdgeschoß



M. 1 : 200

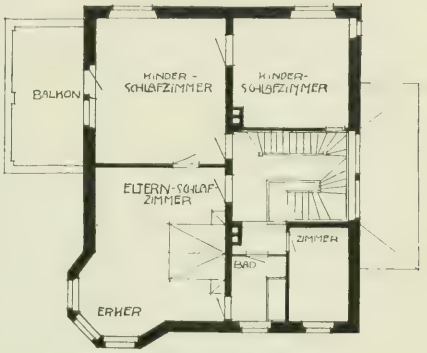
Obergeschoß

VILLA KEMPIN IN DARMSTADT, PRINZ-CHRISTIANS-WEG 25



Erdgeschoß

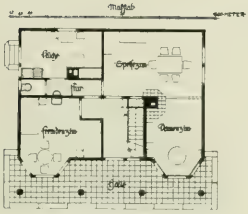
M. 1 : 200



Obergeschoß

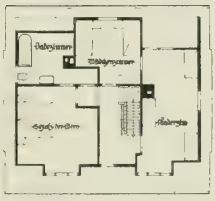
VILLA STOCKHAUSEN IN DARMSTADT, PRINZ-CHRISTIANS-WEG 23
ARCH : HEINRICH METZENDORF

VILLA ALBERT, FROHNAU ARCH.: GEORG METZENDORF, ESSEN



Erdgeschoß

M. 1 : 300

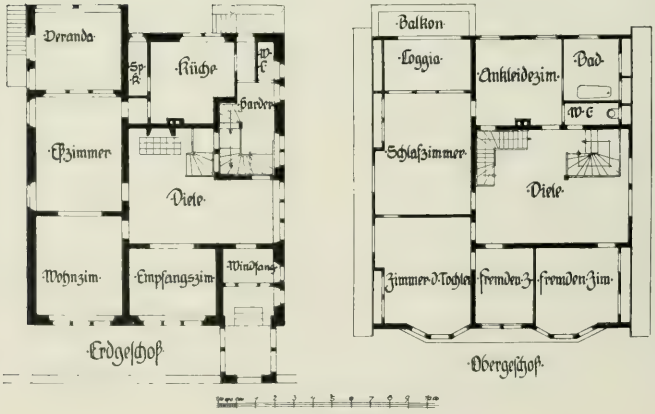


Obergeschoß

VILLA ALBERT, FROHNAU

ARCH.: GEORG METZENDORF, ESSEN

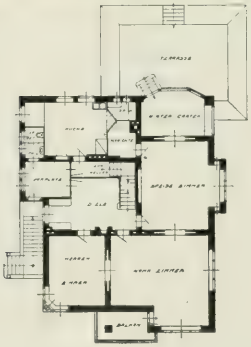
Gartenansicht

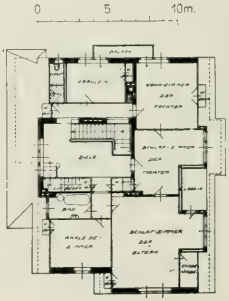


M. 1 : 300

HAUS FISCHER IN SIEGEN a. d. S. ARCH.: GEORG METZENDORF

LANDHAUS SCHNEIDER, FROHNAU, AM KAISERPARK
ERBAUT NACH DEN ANGABEN DES BAUHERRN

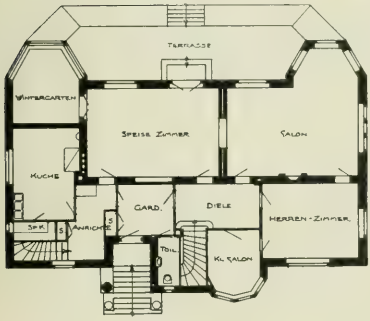




M. 1 : 400

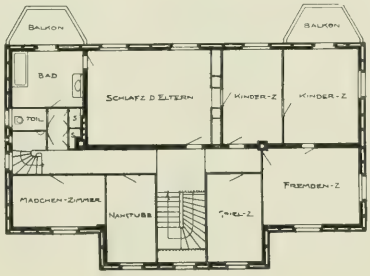
LANDHAUS M. SCHREIBER IN ZEHLENDORF

ARCH : MARTIN SCHREIBER, BERLIN



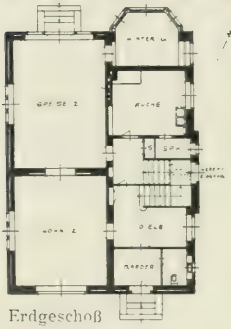
Erdgeschoß

M. 1 : 300



Obergeschoß

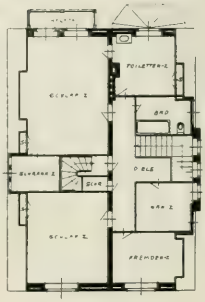
LANDHAUS ZEHLENDORF-W, DERFFLINGERSTRASSE 15 ARCH.: MARTIN SCHREIBER, BERLIN



Erdgeschoß

M. 1 : 300

LANDHAUS KUHN, LANKWIZ, CORNELIUSSTRASSE 22 ARCH.: MARTIN SCHREIBER, BERLIN



Obergeschoß

LANDHAUS DR. TRAPP, FROHNAU

LANDHAUS SPARMANN, FROHNAU

ARCH: HEINRICH STRAUMER, BERLIN

PFARRHAUS IN DAHLEM

ARCH.: HEINRICH STRAUMER, BERLIN

Abb. 260

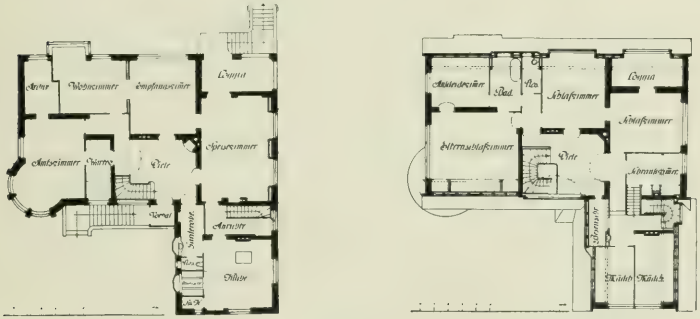
Gartenaufgang

PFARRHAUS IN DAHLEM

ARCH.: HEINRICH STRAUMER

Hauptaufgang

PFARRHAUS IN DAHLEM ARCH.: HEINRICH STRAUMER



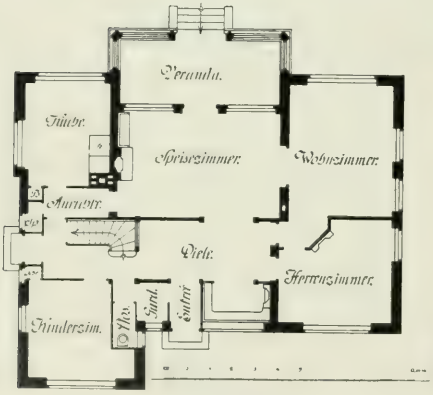
Erdgeschoß M. 1 : 400 Obergeschoß

PFARRHAUS IN DAHLEM ARCH.: HEINRICH STRAUMER, BERLIN

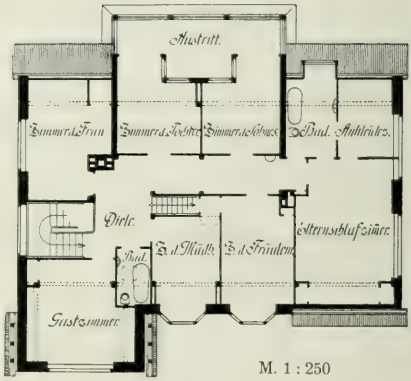
LANDHAUS RUDOLF SCHMIDT IN HERMSDORF ARCH.: HEINRICH STRAUMER, BERLIN

HAUS BORCHERT

ARCH.: HEINRICH STRAUMER, BERLIN



Erdgeschoß



M. 1 : 250

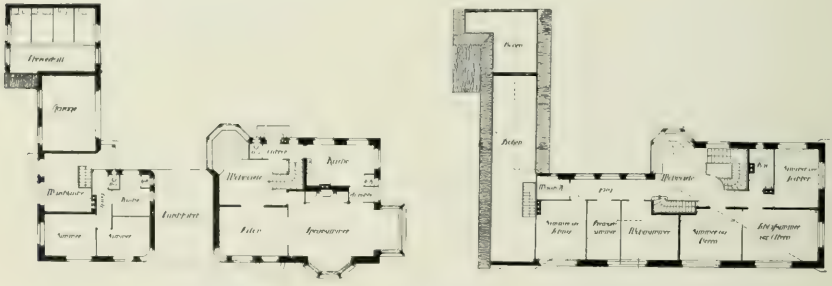
Obergeschoß

HAUS BORCHERT

ARCH.: HEINRICH STRAUMER

LANDHAUS NEUNZIG IN HERMSDORF ARCH.: HEINRICH STRAUMER, BERLIN

LANDHAUS DR. PHIL. WOLFF IN FROHNAU ARCH.: HEINRICH STRAUMER, BERLIN



Erdgeschoß M. 1 : 400 Obergeschoß

LANDHAUS JANSON, FROHNAU ARCH.: HEINRICH STRAUMER, BERLIN

Durchfahrt

Hofansicht

LANDHAUS JANSON, FROHNAU ARCH.: HEINRICH STRAUMER

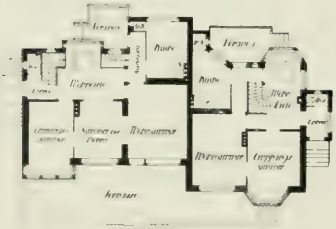
LANDHAUS JANSON, FROHNAU

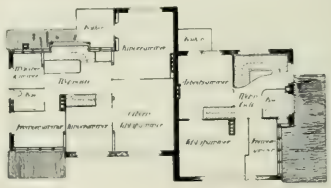
ARCH.: HEINRICH STRAUMER

Abb. 280

LANDHAUS KLEFFNER-KREIDEWEISS Straßenansicht ARCH.: HEINRICH STRAUMER, BERLIN

Seiten- und Gartenansicht





Erdgeschoß M. 1 : 400 Obergeschoß

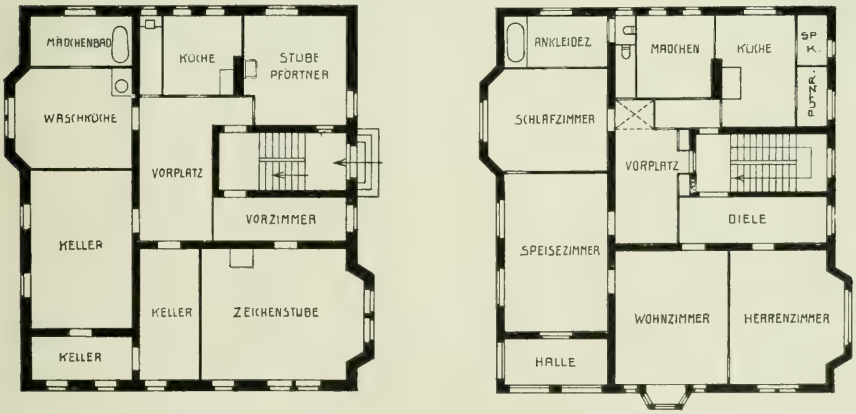
LANDHAUS KLEFFNER, KREIDEWEISS ARCH.: HEINRICH STRAUMER

FROHNAU. VILLA D. F. BORDT Baukosten 22000 M. ARCH.: HEINRICH STRAUMER

FROHNAU. VILLA THIEDIG Baukosten 17500 M. ARCH.: HEINRICH STRAUMER

LANKWITZ, CORNELIUSSTRASSE

ARCH.: KONRAD STUMM

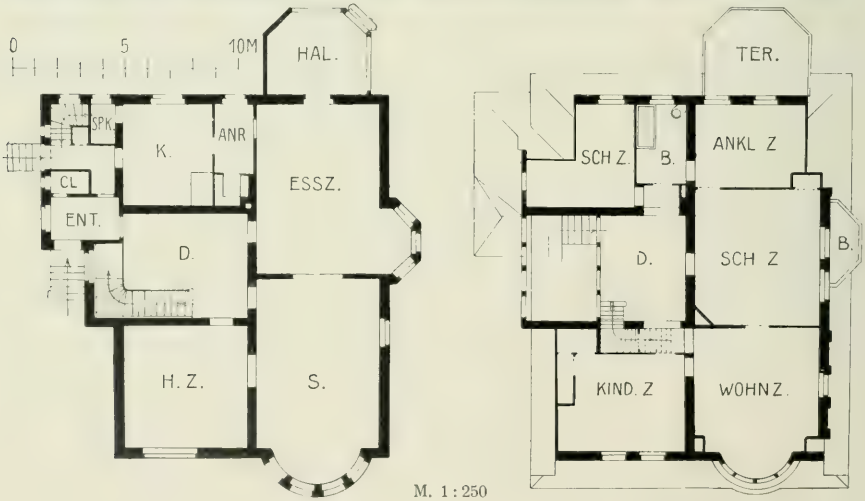


Kellergeschoß Erdgeschoß

0 1 2 3 4 m

M. 1 : 250

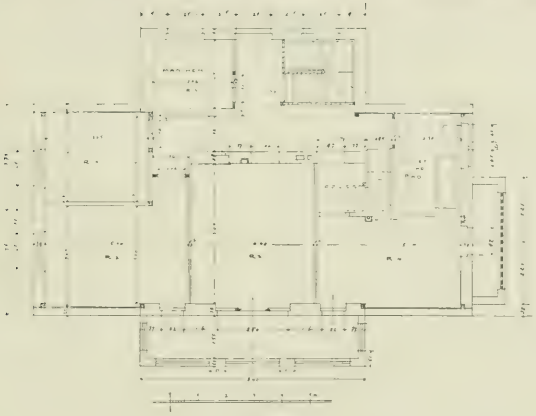
LANDHAUS DAHLEM-GRUNEWALD, PODBIELSKI-ALLEE 3 ARCH.: SCHMID-MEININGEN



M. 1 : 250

VILLA SCHLÜTER IN ZEHLENDORF

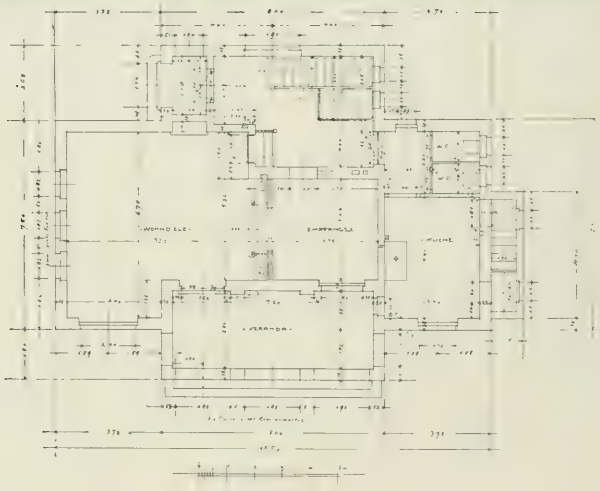
ARCH.: G. SCHLÜTER, ZEHLENDORF



M. 1 : 200

Obergeschoß

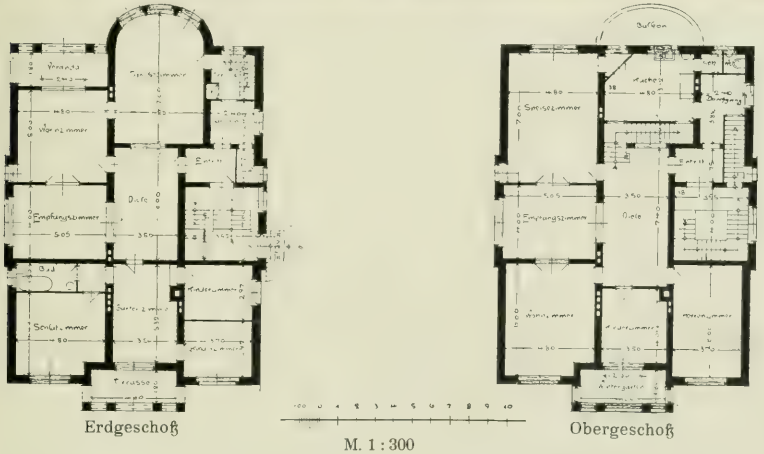
VILLA ROSE, NEUBABELSBERG ARCH.: G. SCHAUMANN, FRANKFURT A. M.



M 1 : 200

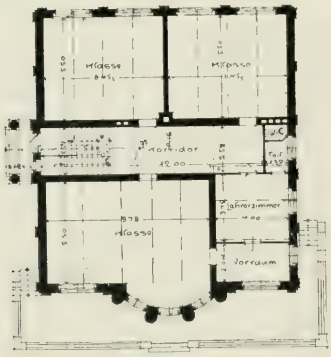
Erdgeschoß

VILLA ROSE, NEUBABELSBERG ARCH.: G. SCHAUMANN, FRANKFURT A.M.



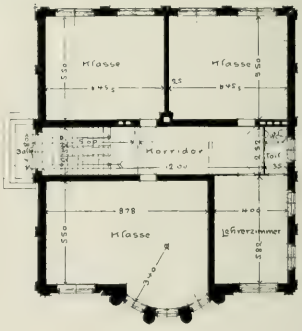
M. 1 : 300

VILLA GEORGENSTRASSE 24, SCHLACHTENSEE ARCH.: JOHN KRUSE, SCHLACHTENSEE



M. 1 : 300

Erdgeschoß



Obergeschoß

SCHLACHTENSEE, VORSCHULE DER GEMEINDE AM DUBEROWPLATZ 4
ARCH.: JOHN KRUSE, BERLIN-SCHLACHTENSEE

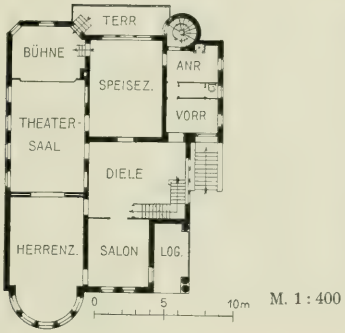
VILLA V. HOLLÄNDER, GRUNEWALD, TEPLITZER STRASSE — ARCH.: OSKAR KAUFMANN, BERLIN

VILLA V. HOLLÄNDER, GRUNEWALD

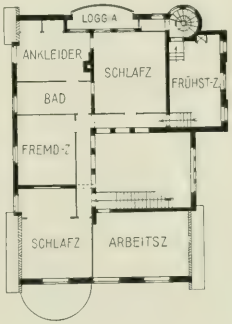
ARCH.: OSKAR KAUFMANN

Diele, oberer Umgang

Erdgeschoß



M. 1 : 400



Obergeschoß

VILLA V. HOLLÄNDER, GRUNEWALD ARCH.: OSKAR KAUFMANN

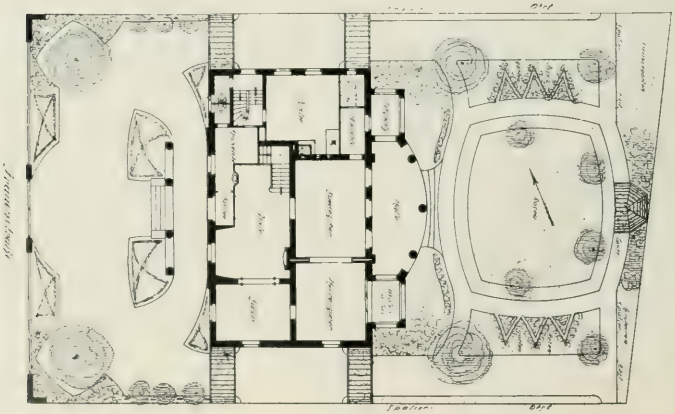
Diele

VILLA V. HOLLÄNDER, GRUNEWALD ARCH : OSKAR KAUFMANN

VILLA DR. W., GRUNEWALD

ARCH.: OSKAR KAUFMANN, BERLIN

Halle



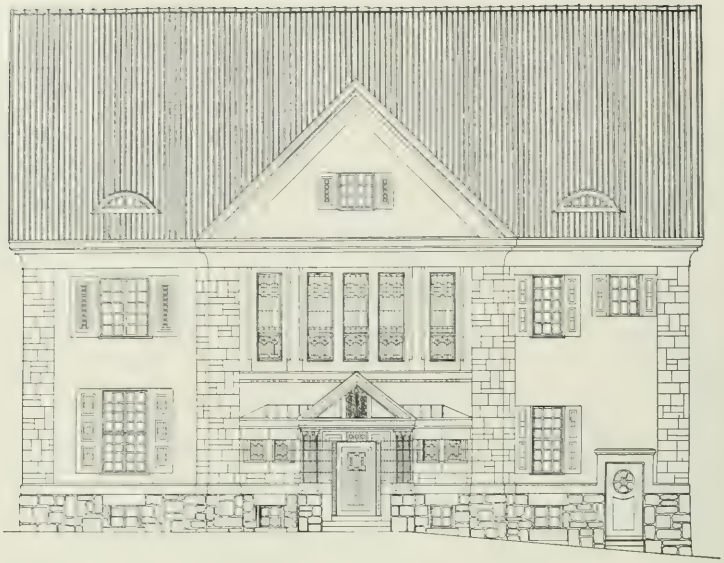
M. 1 : 400

LANDHAUS DR. M. ANDRESEN, GR.-LICHTERFELDE-OST, FRAUENSTRASSE 6
ARCH.: SEPP KAISER, BERLIN

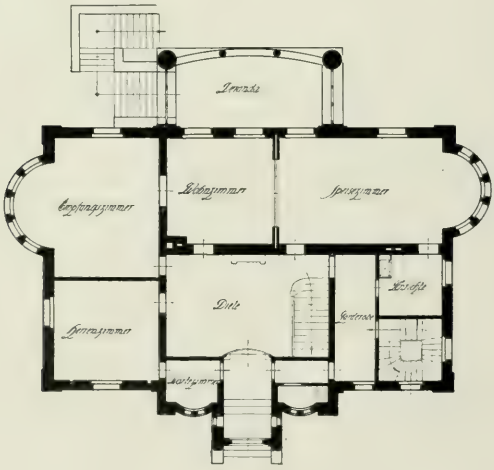
Straßenfront

Gartenfront

LANDHAUS DR. M. ANDRESEN, GR.-LICHTERFELDE-OST ARCH.: SEPP KAISER



M. 1 : 150



M. 1 : 250

Hauptfront und Grundriß des Erdgeschosses

VILLA DR. JUNKER, OLPE ARCH.: CARL MORITZ, CÖLN

Hauptfront

Straßenfront

VILLA DR. JUNKER, OLPE

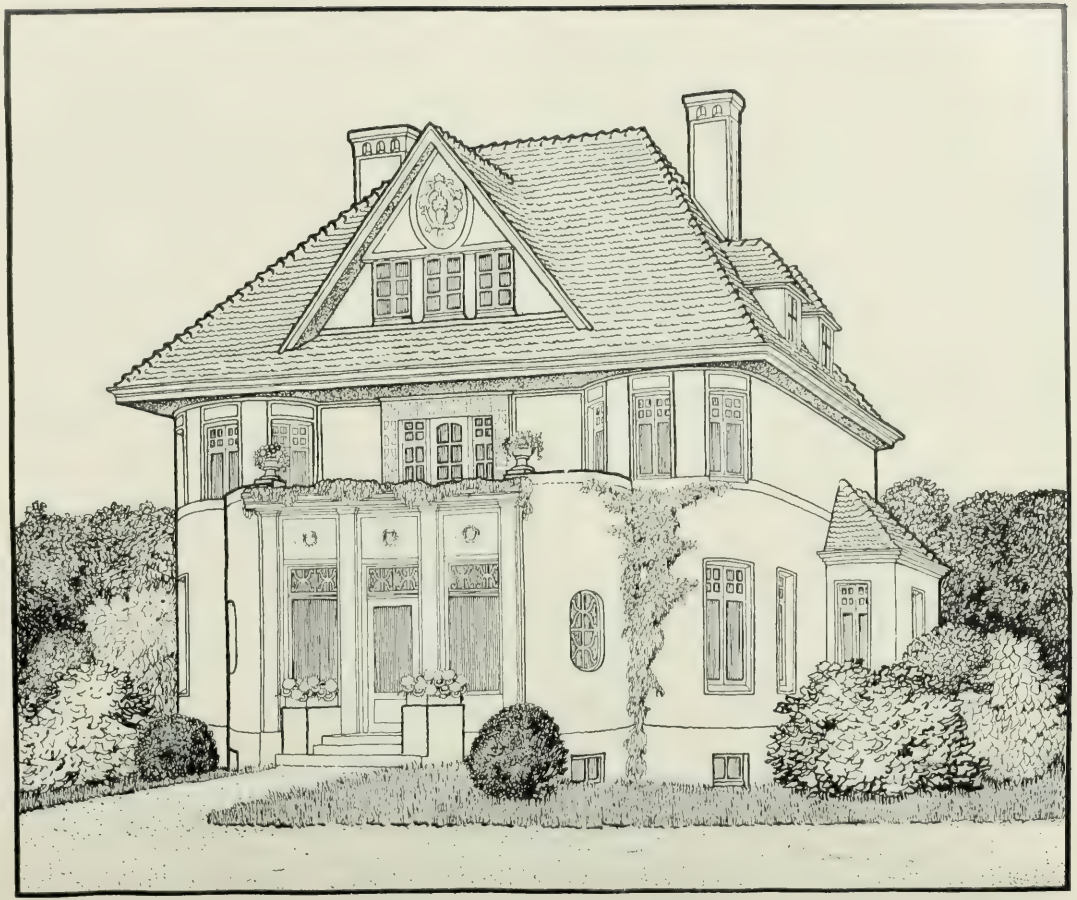
ARCH.: CARL MORITZ

VILLA JUSTIZRAT S. COHEN, DÜSSELDORF — Vorstudie — ARCH.: CARL MORITZ, CÖLN

Gartenansicht

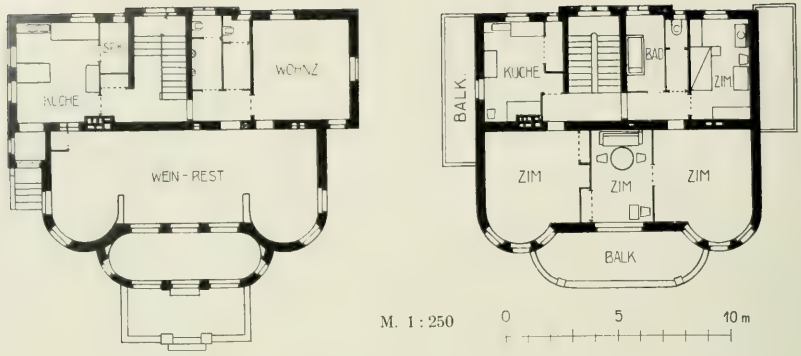
HAUS C. MORITZ, CÖLN-MARIENBURG

ARCH.: CARL MORITZ, CÖLN

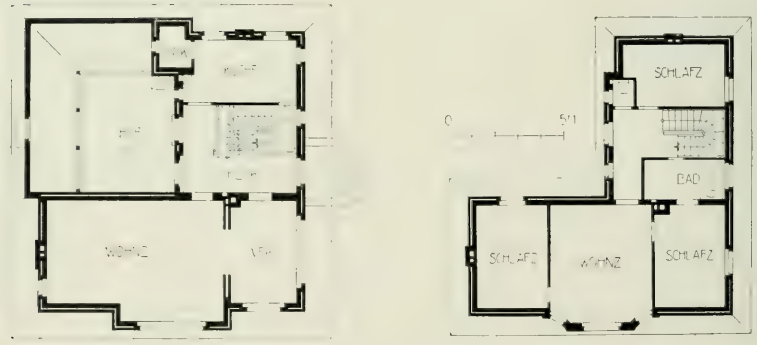


WOHNHAUS UND WEINHANDLUNG GUSTAV SCHICKE, MARIENFELDE BEI BERLIN ARCH.: BRUNO MÖHRING, BERLIN

LANDHAUS DR. CARL MÖHRING, SCHMALENBECK AM HAMBURGER WALD
ARCH.: BRUNO MÖHRING, BERLIN



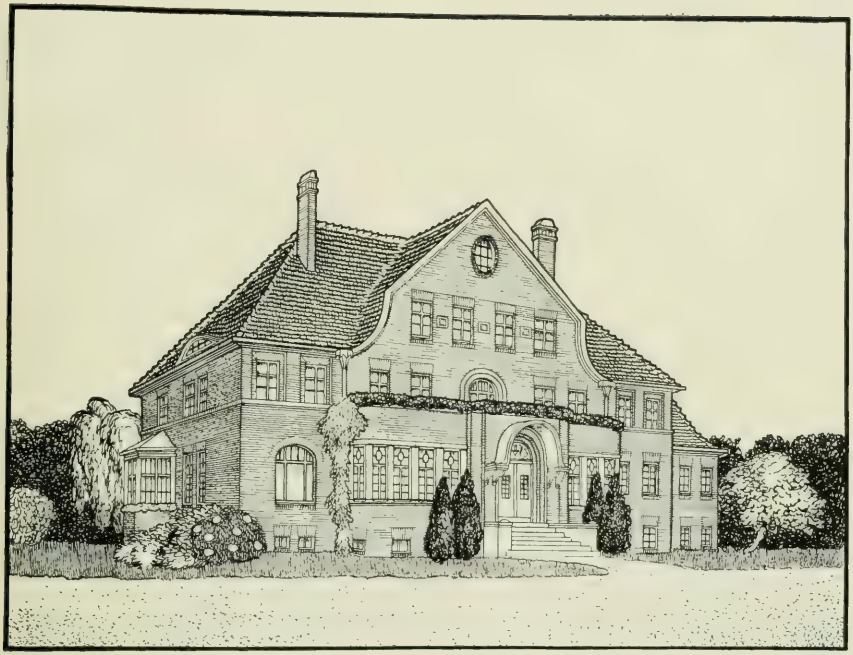
Erdgeschoß Obergeschoß

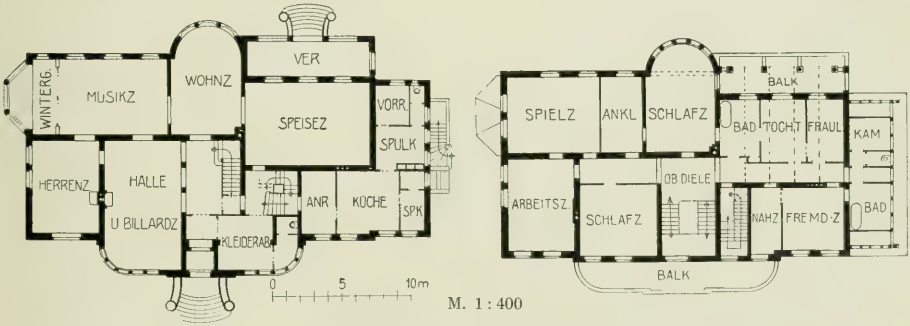


Erdgeschoß Obergeschoß

Grundrisse

Abb. 323—324: WOHNHAUS UND WEINHANDLUNG GUSTAV SCHICKE, MARIENFELDE BEI BERLIN
Abb. 325—326: LANDHAUS DR. CARL MÖHRING, SCHMALENBECK AM HAMBURGER WALD
ARCH.: RBUNO MÖHRING, BERLIN





M. 1 : 400

Erdgeschoß

Obergeschoß

Ansicht von der Straße und Grundrisse

VILLA CHEFARZT DR. OSSENT, STETTIN

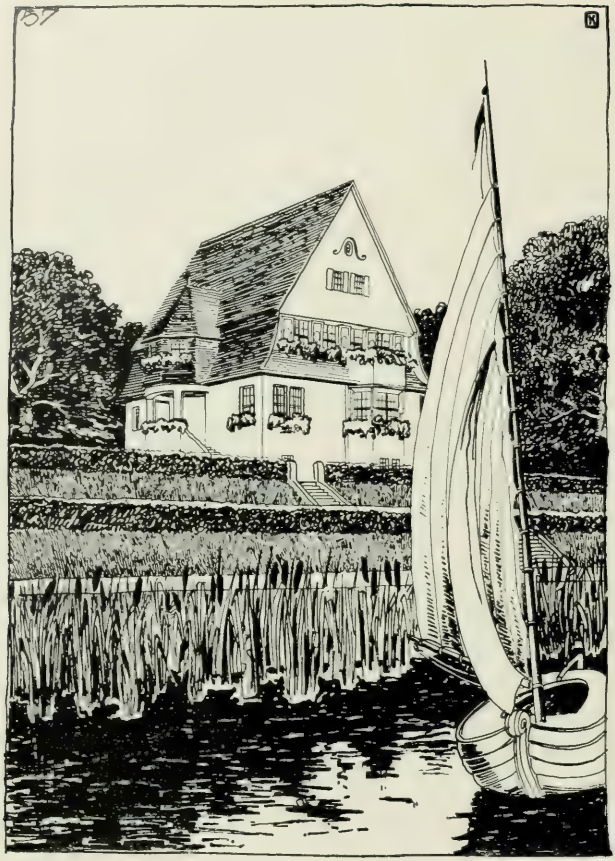
ARCH.: BRUNO MÖHRING, BERLIN

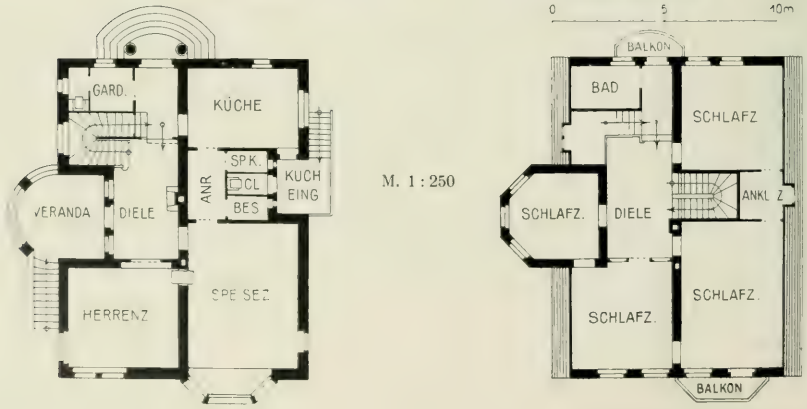
HAUS CHEFARZT DR. OSSENT, STETTIN — Gartenansicht — ARCH.: BRUNO MÖHRING

Abb. 339

Haupteingang

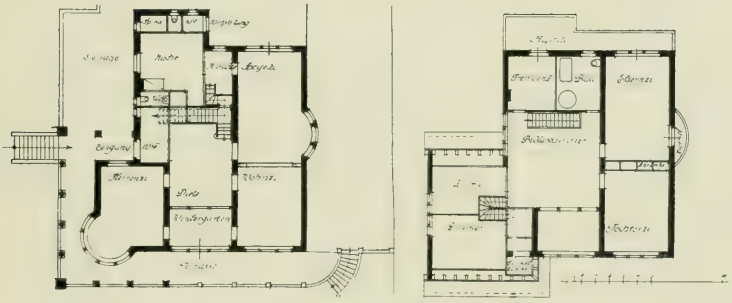
HAUS CHEFARZT DR. OSSENT, STETTIN ARCH.: BRUNO MÖHRING





ENTWURF ZU EINER VILLA AN DER HAVEL ARCH.: OTTO KUHLMANN, CHARLOTTENBURG

Terrassenansicht



Obergeschoß

M. 1 : 400

Erdgeschoß

LANDHAUS CORTS, FROHNAU

ARCH.: LEO NACHTLICHT, CHARLOTTENBURG

LANDHAUS CORTS, FROHNAU
ARCH.: LEO NACHTLICHT, CHARLOTTENBURG

VILLA IN ZEHLENDORF, WINTERFELDTSTRASSE 6 — ARCH.: H. KRETZSCHMAR, BERLIN

HAUS L. B. IN KLEIN-MACHNOW

ARCH.: BRUNO PAUL, BERLIN

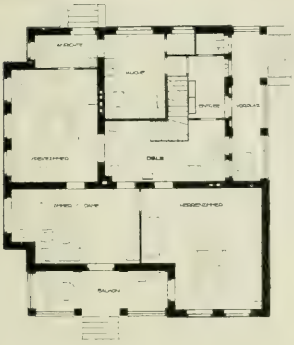
Abb. 341

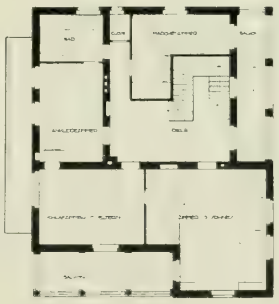
HAUS L. B. IN KLEIN-MACHNOW ARCH.: BRUNO PAUL

HAUS L. B. IN KLEIN-MACHNOW

ARCH.: BRUNO PAUL

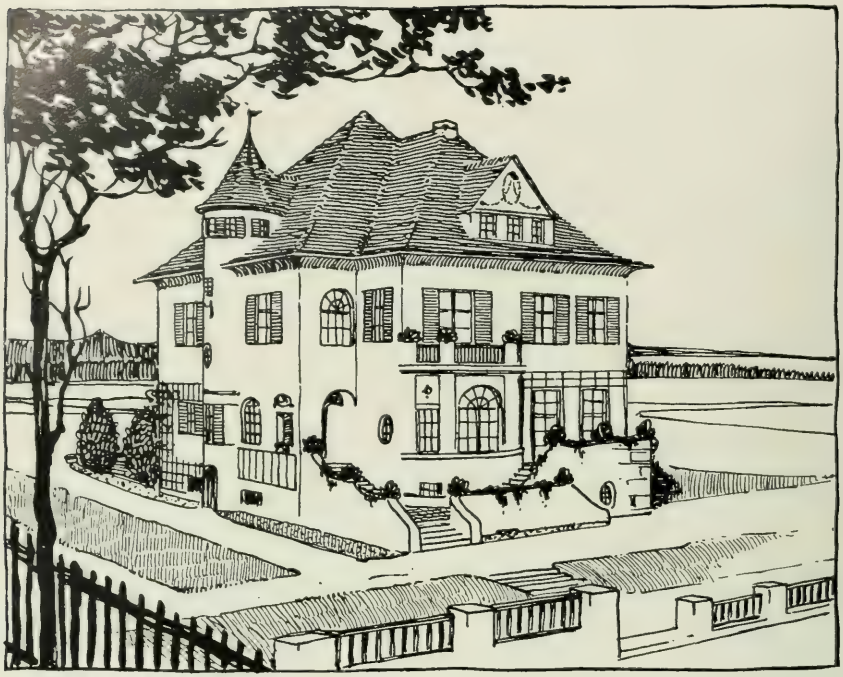
Wohnzimmer mit Empiremöbeln

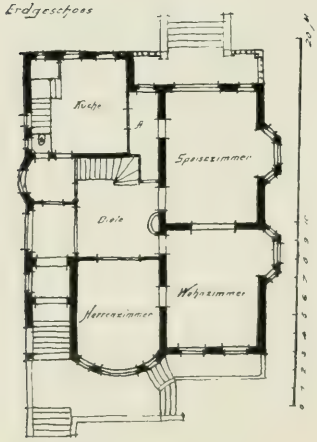


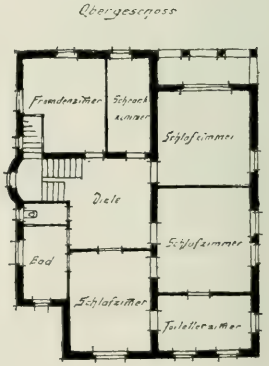


Erdgeschoß M. 1 : 300 Obergeschoß

HAUS L. B. IN KLEIN-MACHNOW ARCH.: BRUNO PAUL







M. 1 : 300

LANDHAUS

ARCH.: LIEPE & GERRES, CHARLOTTENBURG

LANDHAUS

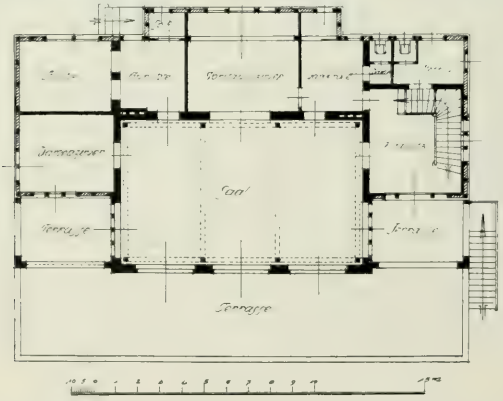
ARCH.: LIEPE & GERRES, CHARLOTTENBURG

WANNSEE, FRIEDRICH-KARL-STRASSE

ARCH.: SCHERER, STEGLITZ

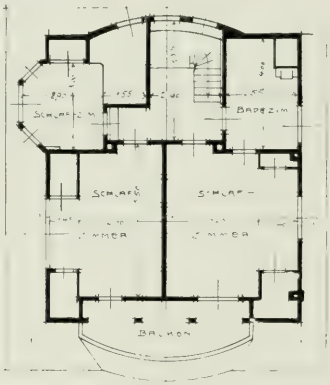
VILLA WALTHARYSTRASSE 7, WANNSEE

ARCH: R. MATÉ, BERLIN



KLUBHAUS DER SEGLERVEREINIGUNG BERLIN 1903, AN DER HAVEL, GEGENÜBER SCHWANENWERDER :: ARCH.: RUDOLF ZAHN, BERLIN

SOMMERHAUS IN WANNSEE ARCH.: PAUL HIRSCH, BERLIN

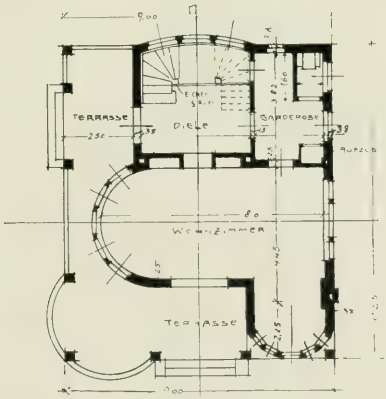


M. 1 : 200

Obergeschoß

SOMMERHAUS IN WANNSEE

ARCH.: PAUL HIRSCH, BERLIN

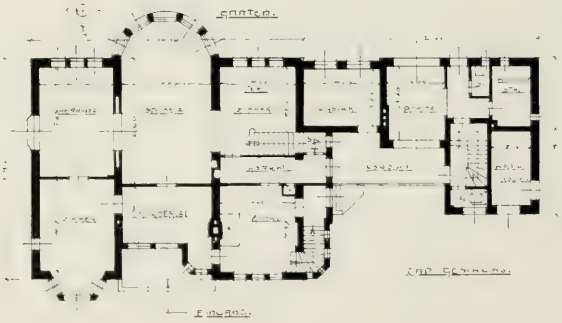


M. 1 : 200

Erdgeschoß

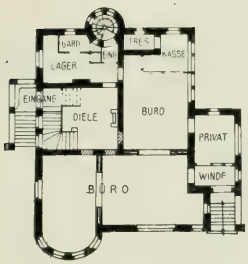
SOMMERHAUS IN WANNSEE ARCH.: PAUL HIRSCH, BERLIN

Gartenansicht



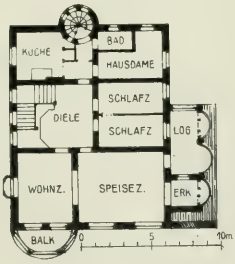
M. 1 : 300

VILLA DÄHNHARDT, NEUBABELSBERG, FRIEDRICH-WILHELM-STRASSE 8
ARCH. PAUL HIRSCH, BERLIN



Erdgeschoß

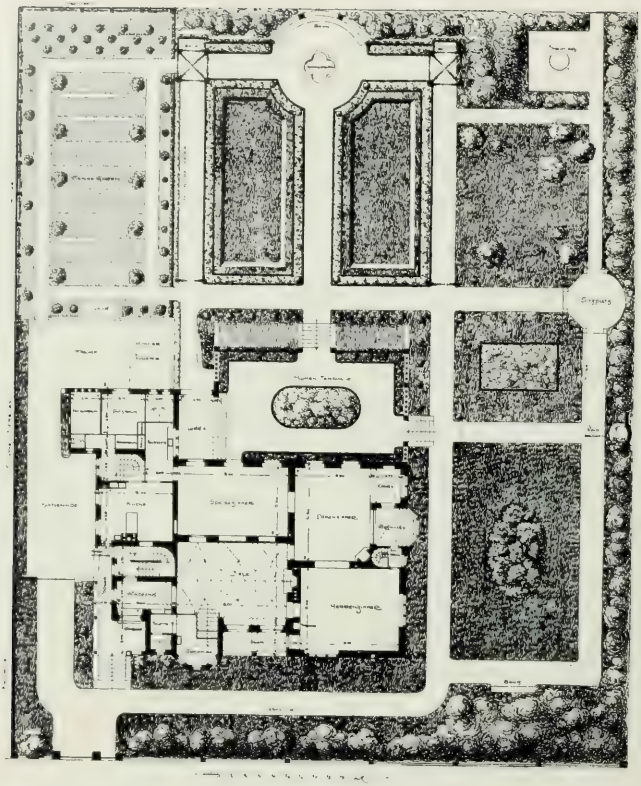
M 1 : 400



Obergeschoß

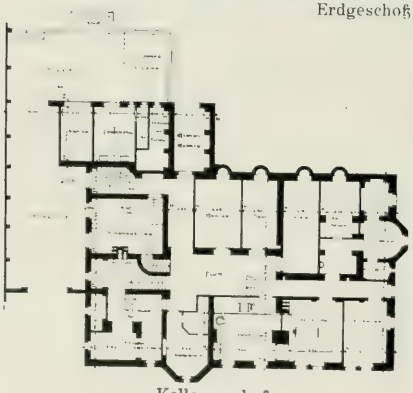
LANDHAUS HARRWITZ IN NIKOLASSEE

ARCH.: FR. SCHIRMER, ZEHLENDORF



Erdgeschoß

M. 1 : 400



Kellergeschoß

Obergeschoß

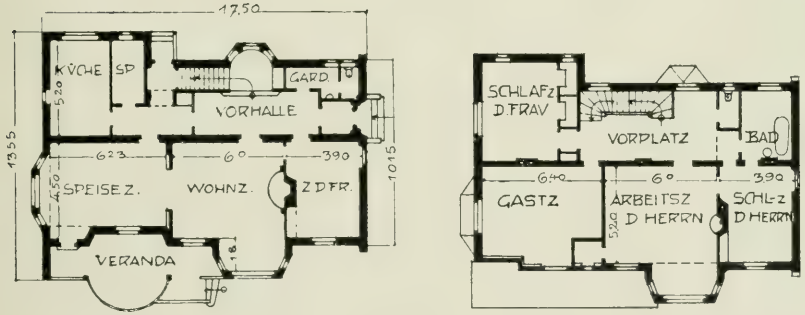
VILLA PAULUS, DAHLEM-GRUNEWALD, RHEINBABEN-ALLEE 32—34
ARCH.: PAULUS & LILLOE, BERLIN

VILLA PAULUS, DAHLEM-GRUNEWALD, RHEINBABEN-ALLEE 32 34

ARCH.: PAULUS & LILLOE

WANNSEE, KLEINE SEESTRASSE 19 ARCH.: V. TIEDEMANN †

Gartenansicht

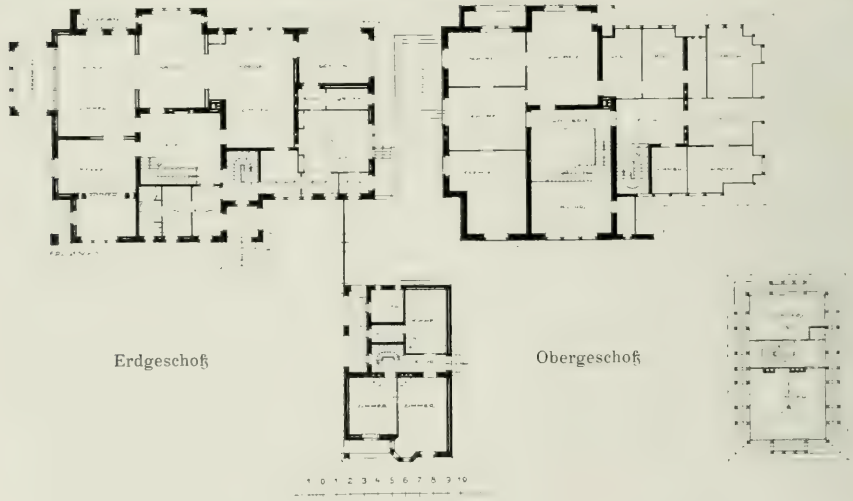


M 1 : 400

Erdgeschoß

Obergeschoß

LANDHAUS DR. LANG, GAUTING BEI MÜNCHEN
ARCH.: ALEXANDER HOHRATH, DRESDEN



M. 1:400

VILLA FIEDLER, ZEHLENDORF ARCH.: FELIX LINDHORST, BERLIN

VILLA FIEDLER, ZEHLENDORF

ARCH.: FELIX LINDHORST BERLIN

VILLA DUNKERSTRASSE 2, GRUNEWALD — ARCH.: HART & LESSER BERLIN

VILLA RAMM IN DAHLEM-GRUNEWALD

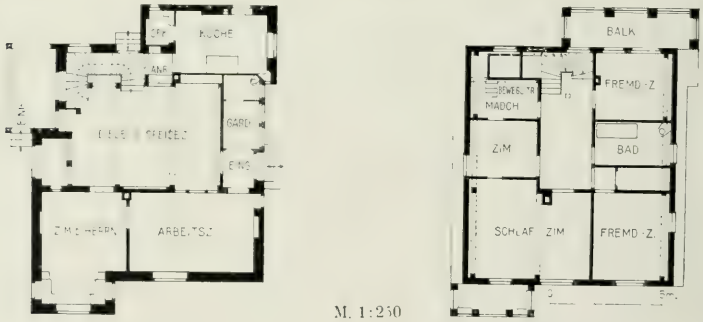
ARCH.: HEINRICH SCHWEITZER, BERLIN

LANDHAUS KÖNIGSALLEE 41, GRUNEWALD

ARCH.: MAX VOGELER, WEIMAR

LANDHAUS FROHWERK, GR.-LICHTERFELDE-OST

ARCH.: FRIEDRICH SEESSELBERG, BERLIN



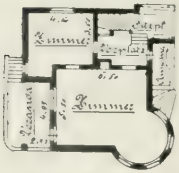
M. 1:250

Erdgeschoß Obergeschoß

LANDHAUS FROHWERK, GR.-LICHTERFELDE-OST ARCH.: FRIEDRICH SEESSELBERG

LANDHAUS FROHWERK, GR.-LICHTERFELDE-Ost

ARCH.: FRIEDRICH SEESSELBERG



Erdgeschoss

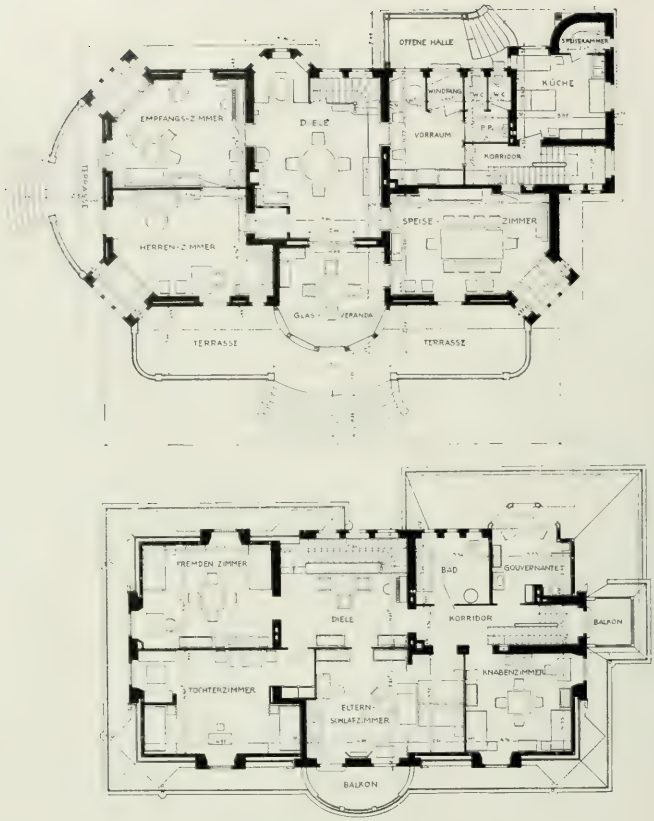
M. 1 : 400

0 5 10m

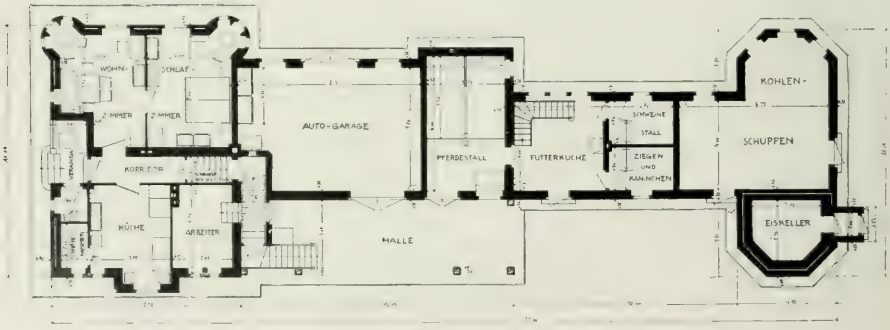
LANDHAUS ZEHLENDORF, NIKLASSTRASSE 15
ARCH : TREHDE UND WEYNAND,
BERLIN-WILMERSDORF

Dachgeschoss

VILLA LEMM IN GATOW — Wirtschaftsgebäude — ARCH.: MAX WERNER, BERLIN



Hauptgebäude, Erd- und Obergeschoß



M. 1:250

VILLA LEMM IN GATOW A. D. HAVEL Wirtschaftsgebäude, Erdgeschoß ARCH.: MAX WERNER

VILLA LEMM IN GATOW — Hauptgebäude — ARCH.: MAX WERNER

M. 1 : 1500

Lageplan

Bootshaus, Seitenansicht

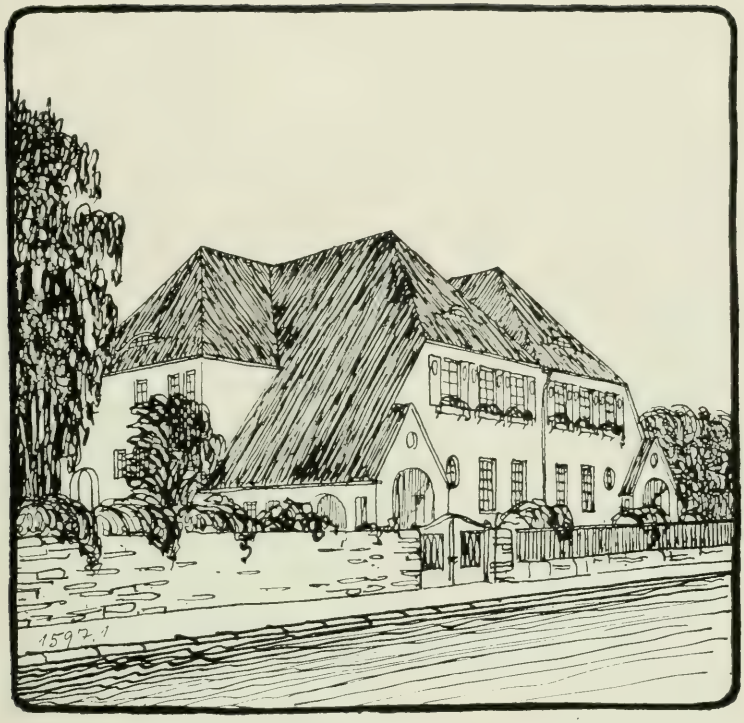
VILLA LEMM IN GATOW ARCH.: MAX WERNER

Wirtschaftsgebäude

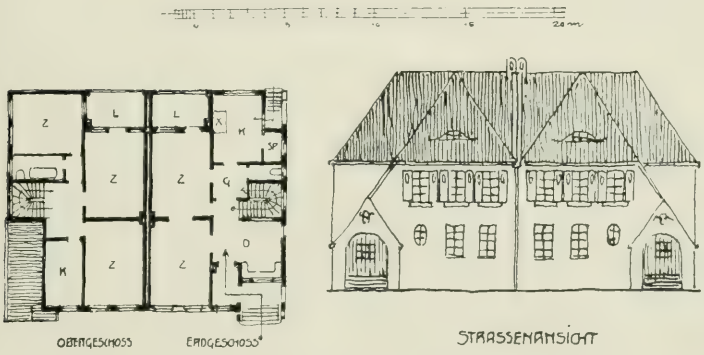
VILLA LEMM IN GATOW ARCH.: MAX WERNER

VILLA LEMM IN GATOW

ARCH : MAX WERNER

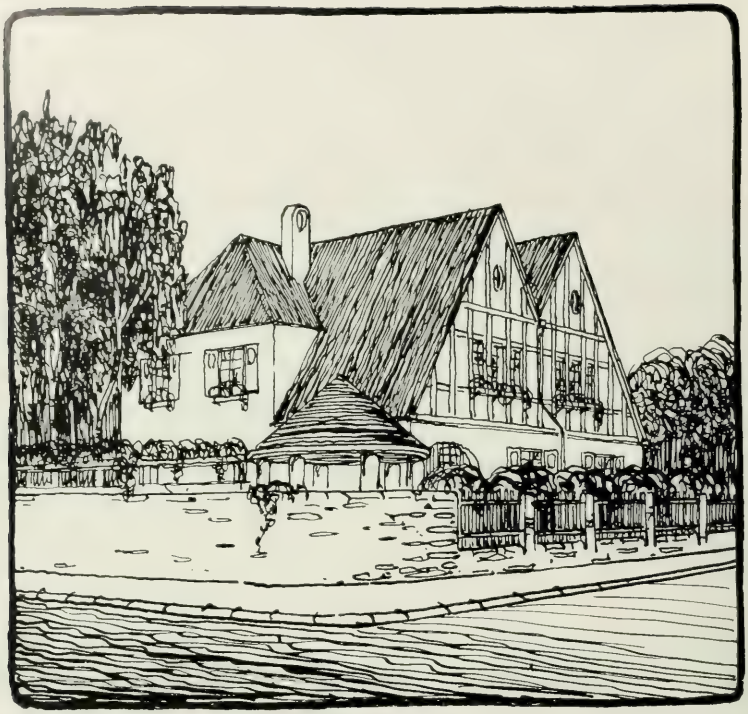


Straßenansicht

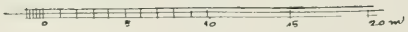


M. 1 : 300

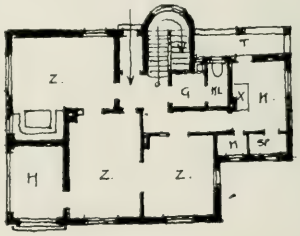
LANDHAUS-ENTWURF ARCH.: WILHELM BRUREIN, BERLIN



Straßenansicht



STRASSENANSICHT



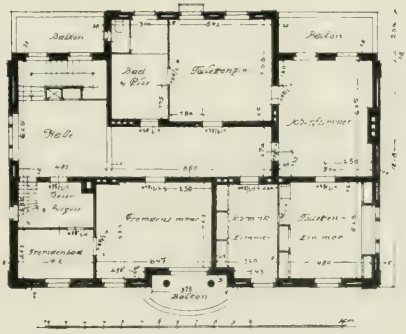
EINGESCHOSS

M. 1 : 300

LANDHAUS-ENTWURF

ARCH.: WILHELM BRUREIN, BERLIN

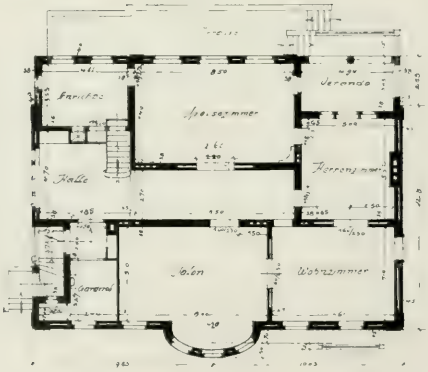
Gartenansicht



Obergeschoß M. 1:300

VILLA DR. FRÄNKEL, GRUNEWALD, BEYMESTR. 22 ARCH.: PAUL BAUMGARTEN, BERLIN

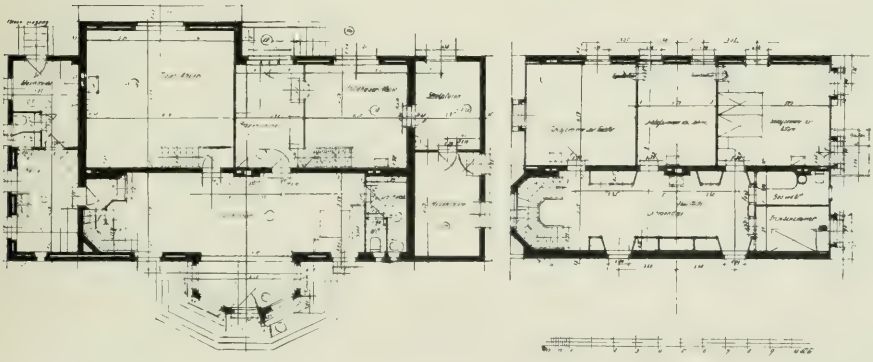
Straßenansicht



Erdgeschoß M. 1:300

VILLA DR. FRÄNKEL, GRUNEWALD ARCH.: PAUL BAUMGARTEN

Eingangsseite



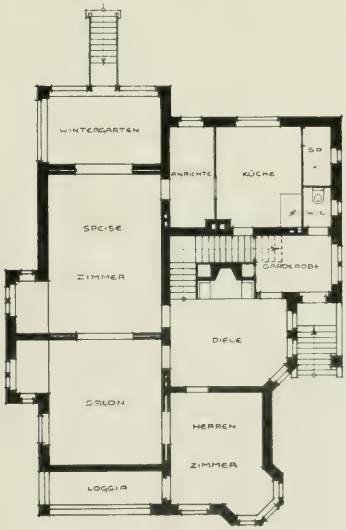
M. 1 : 250

Erdgeschoß und Obergeschoß

HAUS FRITZ BURGER, KLEIN-MACHNOW ARCH.: ALB. RIEDER, WILMERSDORF

HAUS FRITZ BURGER, KLEIN-MACHNOW Gartenansicht ARCH.: ALB. RIEDER

Abb 416

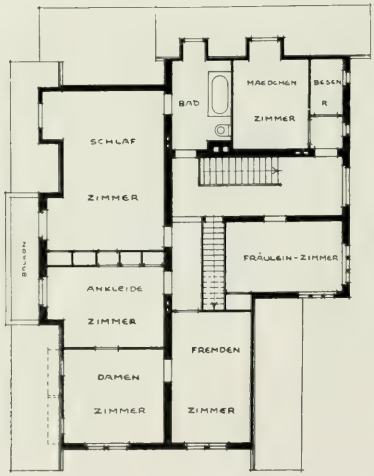


Erdgeschoß

M. 1 : 250

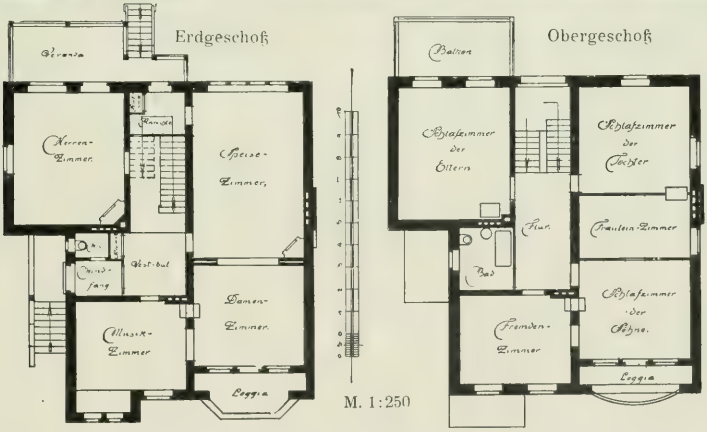
LANDHAUS STÄRKE IN GRUNEWALD-DAHLEM, PODBIELSKI-ALLEE 65

ARCH.: OTTO BERLICH, BERLIN

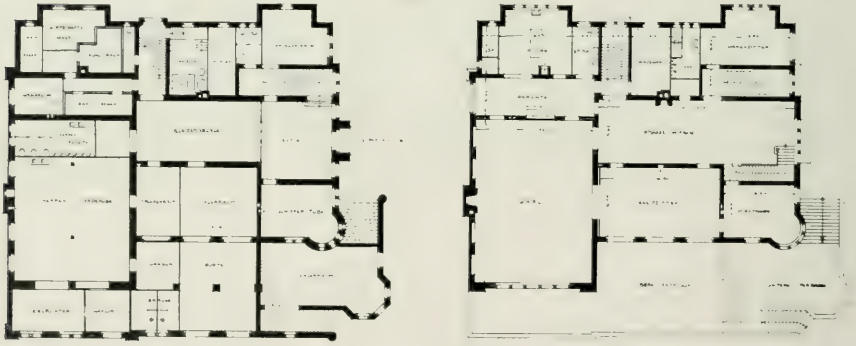


Obergeschoß M. 1:250

LANDHAUS STÄRKE IN GRUNEWALD-DAHLEM ARCH.: OTTO BERLICH



LANDHAUS KAUTZ, ZEHLENDORF-WEST, WINTERFELDTSTR. 19 ARCH : OTTO BERLICH, BERLIN



KLUBHAUS FÜR DEN VEREIN SEGLERHAUS AM WANNSEE ARCH.: OTTO BERLICH, BERLIN

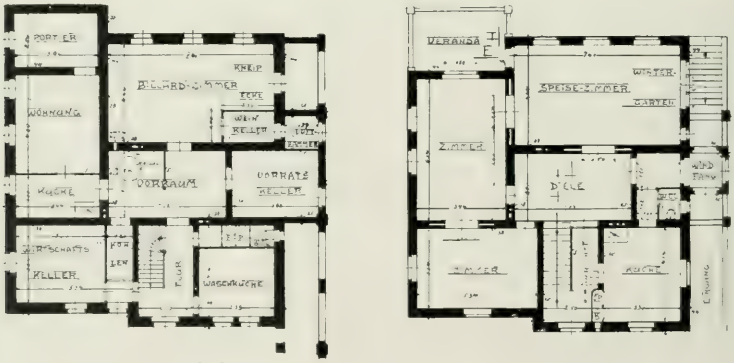
ENTWURF ZU EINEM LANDHAUS

ARCH : OTTO BERLICH, BERLIN

„HAIDEHOF“, LANDHAUS VON KROTTNAURER, NIKOLASSEE — ARCH.: JOHANNES BARTSCHAT, BERLIN

Abb. 428

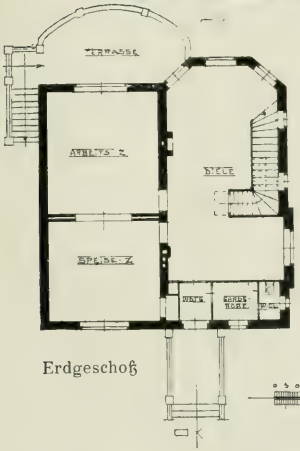
LANDHAUS JOSEPH IN WANNSEE ARCH.: FRIEDRICH BLAU, CHARLOTTENBURG



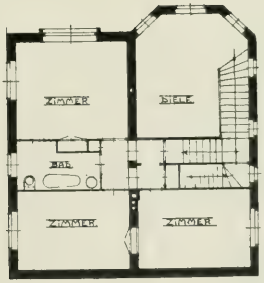
Untergeschoß Erdgeschoß

M 1:250

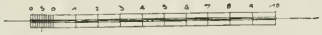
VILLA MÜLLER, WANNSEE ARCH.: ARTHUR BIBERFELD, BERLIN



Erdgeschoß



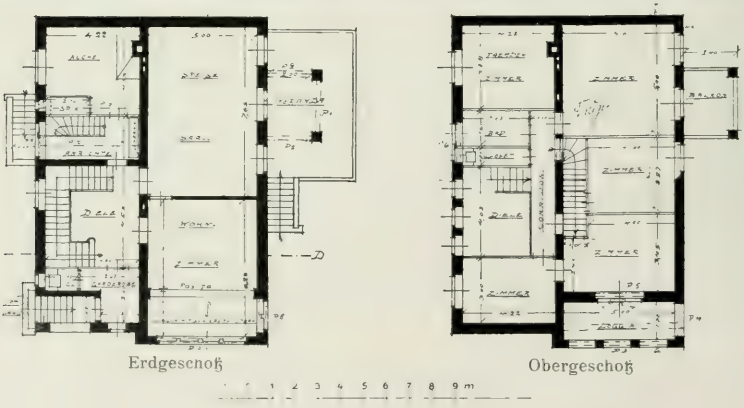
Obergeschoß



M. 1:250

VILLA KÖNIGSTR. 68b IN WANNSEE

ARCH.: ARTHUR BIBERFELD, BERLIN



M. 1:250

VILLA ASHELM, WANNSEE

ARCH.: ARTHUR BIBERFELD, BERLIN

HAUS GUSTAV-FREITAG-STR. 13, GRUNEWALD

HAUS KLEINE SEESTR. 68 c, WANNSEE

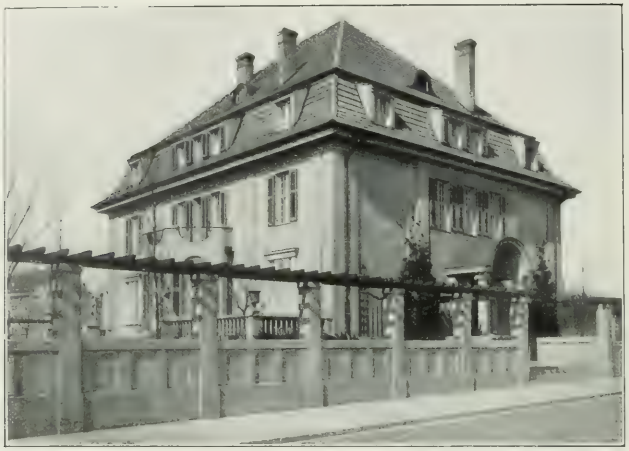
ARCH.: ARTHUR BIBERFELD, BERLIN

ARCH.: ARTHUR BIBERFELD, BERLIN

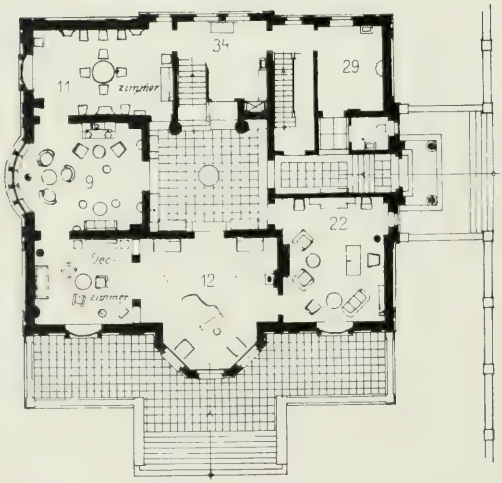
WANNSEE, KÖNIGSTR. 68b

PERSONALWOHNHAUS DER VILLA MENDEL
IN WANNSEE, FRIEDRICH-CARL-STR. 13

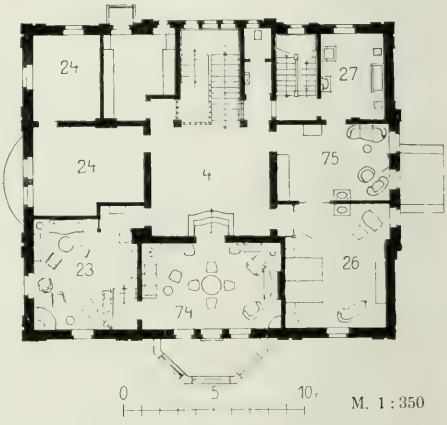
ARCH.: HANS BERNOULLI, BASEL
UND LOUIS RINKEL, BERLIN



Eingang



Erdgeschoß

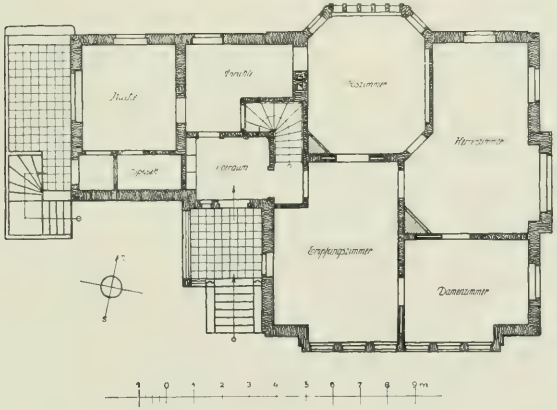


Obergeschoß

LANDHAUS IN NÜRNBERG, LIEBIGSTR. 3

ARCH.: P. L. TROOST, NÜRNBERG

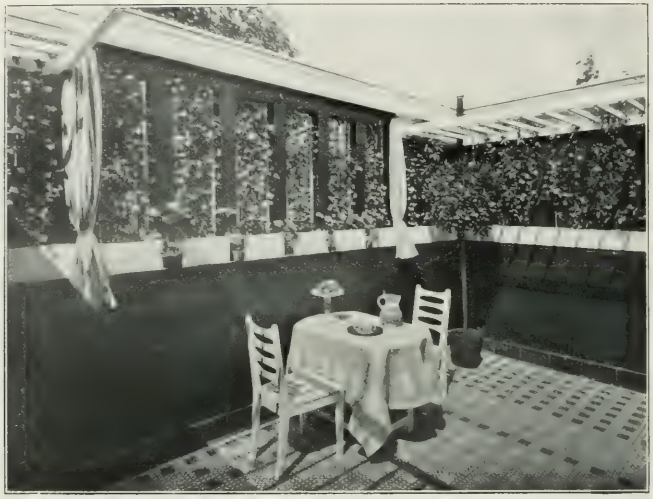
Straßenansicht



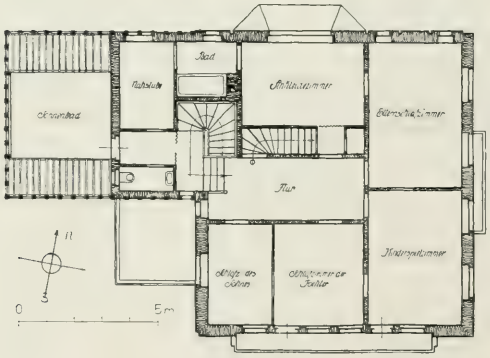
M 1:200

Erdgeschoß

HAUS MÜLLER, DARMSTADT, NICOLAIWEG 16 ARCH.: ALBIN MÜLLER, DARMSTADT



Sonnenbad



Obergeschoß

HAUS MÜLLER, DARMSTADT ARCH.: ALBIN MÜLLER

Herrenzimmer

Speisezimmer

HAUS MÜLLER, DARMSTADT ARCH.: ALBIN MÜLLER

Gärtnerhaus

Eingang vom Hofe aus

VILLA RIESER IN BERN ARCH.: G. RIESER

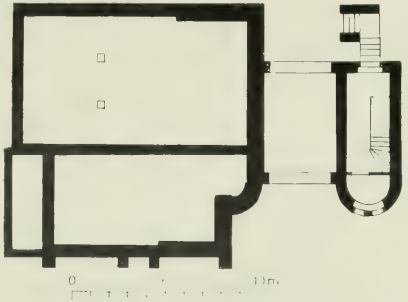
VILLA RIESER IN BERN ARCH.: G. RIESER, BERLIN

Diele, Blick nach Kamin und Fenster

Diele, Blick nach der Treppe

VILLA RIESER IN BERN ARCH.: G. RIESER

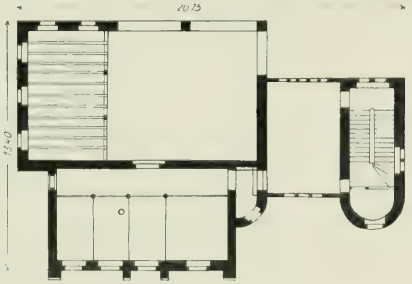
Stallgebäude



Fundament

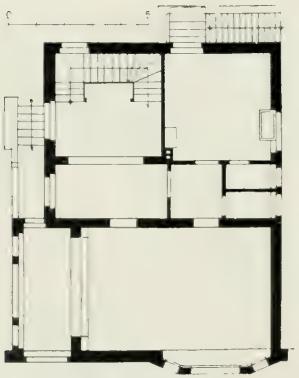
M 1:300

Erdgeschoß



STALLGEBAUDE VON HAUS BÖDDINGHAUS IN ELBERFELD

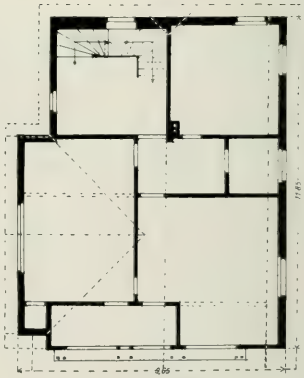
ARCH.: H. PLANGE, ELBERFELD



Erdgeschoß

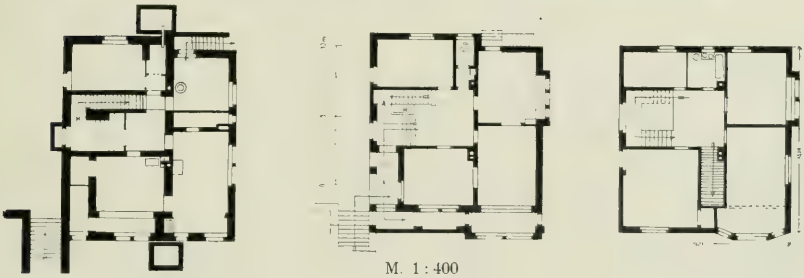
Baukosten 18000 M

M 1:200



Dachgeschoß

LANDHAUS HARTENSTEIN IN NECKARGEMÜND ARCH.: CARL MERZ, HEIDELBERG



M. 1 : 400

Kellergeschoß Erdgeschoß Obergeschoß

LANDHAUS M. HAYN, HEIDELBERG, AM SCHLOSS-WOLFSBRUNNEN-WEG ARCH.: CARL MERZ
Baukosten 35000 M., mit Grunderwerb 45000 M.

HAUS TELTOWER STRASSE 141 IN GR.-LICHTERFELDE ARCH.: ADOLF BORN

LANDHAUS HOHLER WEG 36 IN DARMSTADT ARCH : WILHELM KOBAN, DARMSTADT

Autogarage

Speisezimmer

LANDHAUS HOHLER WEG 36 IN DARMSTADT ARCH.: WILHELM KOBAN

Dekorative Bildhauerarbeiten des Inneren von Else Phahler

Blick vom Speisezimmer nach der Diele

Diele

LANDHAUS IN DARMSTADT, HOHLER WEG 36 — ARCH.: WILHELM KOBAN

Dekorative Bildhauerarbeiten von Else Phahler

Gartenpavillon

VILLA FRANZ WERTHEIM, GRUNEWALD

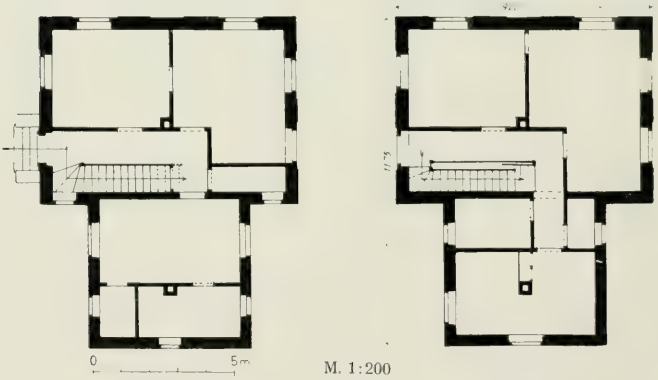
ARCH. ALFRED MESSEL †

PFÖRTNER- UND GARDEROBEN-GEBÄUDE, ZOOLOG. GARTEN, BERLIN
ARCH : JÜRGENSEN & BACHMANN, CHARLOTTENBURG

HAUS HERDERSTR. 4 IN ZEHLENDORF-WEST
ARCH.: FLORIN SCHMITZ, I.FA RÜGER & SCHMITZ, BERLIN

FORSTHAUS IM SCHWARZWALD ARCH.: CARL STAHL, WILMERSDORF [illegible]

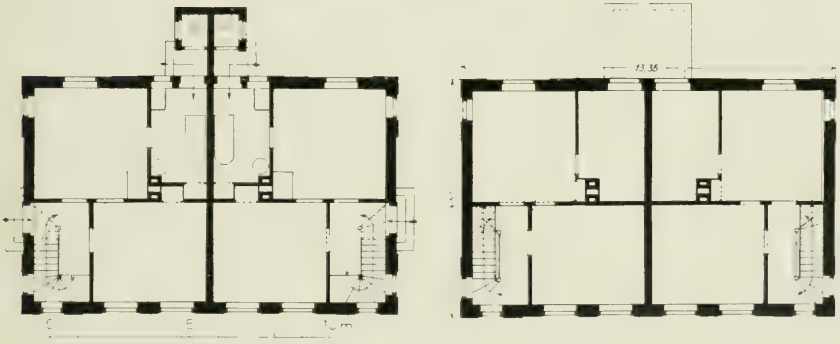
GARTENHAUS ARCH.: AUGUST BIEBRICHER, CREFELD



M. 1:200

Erdgeschoß Obergeschoß

OBERSTEIGERWOHNHAUS, ZECHE WACHTBERG I, FRECHEN ARCH.: GEORG METZENDORF, ESSEN



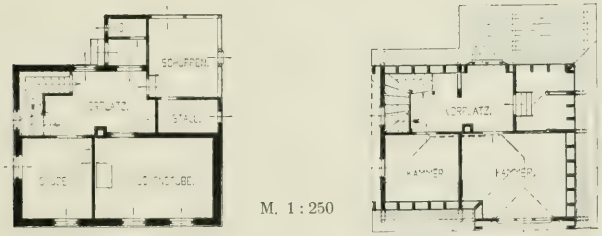
M. 1:200

Erdgeschoß Obergeschoß

WERKMEISTERHAUS, ZECHE WACHTBERG I, FRECHEN ARCH.: GEORG METZENDORF

ARBEITERWOHNHAUS BEI CREFELD

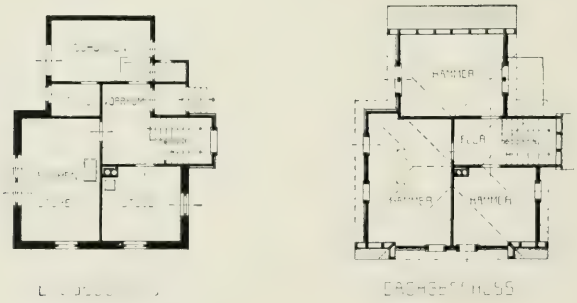
ARBEITERWOHNHAUS BEI CÖLN
ARCH.: AUGUST BIEBRICHER, CREFELD



M. 1 : 250

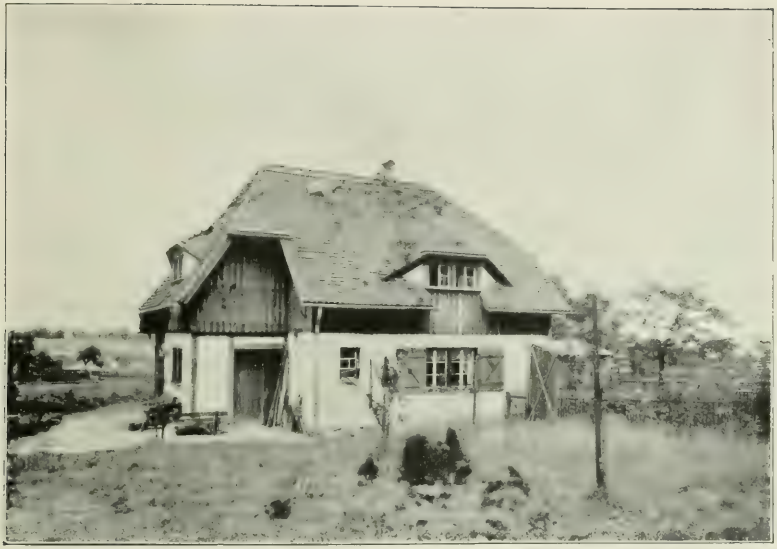
Erdgeschoß Dachgeschoß

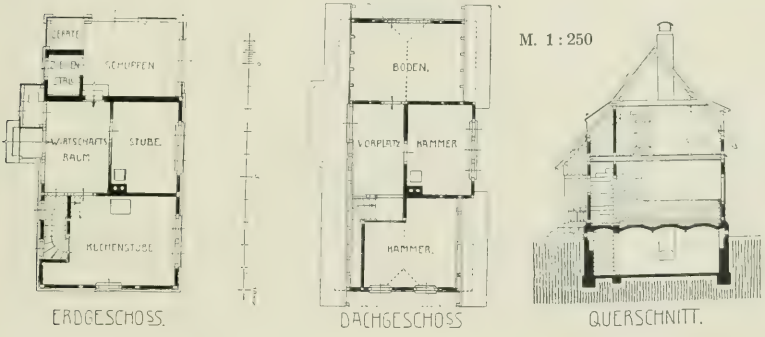
WALDARBEITERHAUS ZU ULLERSDORF BEI DRESDEN
ARCH.: LANDESBAUAMT DRESDEN II



M. 1 : 250

WALDARBEITERHAUS AM FISCHHAUSE BEI DRESDEN ARCH.: LANDESBAUAMT DRESDEN II





WALDARBEITERHAUS ZU HARTHA BEI DRESDEN

ARCH.: LANDESBAUAMT DRESDEN II

STRASSE DES ARBEITERDORFES BOURNVILLE *)

ARBEITERHÄUSER AUS PORT SUNLIGHT IM COTTAGETYPUS ARCH.: W. UND S. OWEN *)

*) Aus: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des K. K. Österr. Museums für Kunst und Industrie.

HÄUSER DES ARBEITERDORFES BOURNVILLE

ARBEITERHÄUSER AUS PORT SUNLIGHT IM COTTAGETYPUS ARCH.: W. und S. OWEN *)

*) Aus: Muthesius, Die englische Baukunst der Gegenwart. Cosmos-Verlag für Kunst und Wissenschaft, Leipzig u. Berlin.

DOPPELWOHNHÄUSER DER ARBEITER-KOLONIE REUTLINGEN
ARCH.: THEODOR FISCHER STUTTGART

Doppelwohnhaus für zwei Arbeiterfamilien der Kolonie Reutlingen

WOHNHAUSGRUPPE DER ARBEITERKOLONIE REUTLINGEN
ARCH.: THEODOR FISCHER, STUTTGART

INHALTS-VERZEICHNIS

Seite

EINLEITUNG: Die Gründe des Verfalls. — Die geschichtliche Regeneration seit Gottfried Semper und die Entwicklung des Kunstgewerbes zur Architektur. — Das Vorbild der Bewegung in England. — Muthesius und die Übertragung der englischen Verhältnisse. — Das Haus als einheitliche Komposition. Die Inneneinrichtung. — Haus und Garten. — Das Haus und seine Nachbarschaft. — Der Backsteinbau als heimischer Bautyp. — Die Barbaren in Deutschland III—XXIV

FARBIGE TAFELN.

Baillie Scott. Landhausentwurf . . . . . vor 1
Liepe & Gerres „ . . . . . „ 190

LICHTDRUCK-TAFELN.

Herm. Muthesius, Landhaus in Nicolassee . . . . . vor 27
Otto March, Landsitz Heinenhof bei Potsdam . . . . . „ 89

NAMEN-VERZEICHNIS

B

Seite

Baillie-Scott, M. H., Architekt . . . . . 1—6
Bartschat, Johannes, Architekt, Berlin . 228
Baumgarten, Paul, Architekt, Berlin . . 219—220
Baumüller, Christian, Architekt, Mannheim 87
Berlich, Otto, Architekt, Berlin . . . . 223—227
Bernoulli, Hans, Architekt, Basel . . . 235
Biberfeld, Arthur, Architekt, Berlin . . 230—234
Bidlake, W. H., Architekt 10
Biebricher, August, Architekt, Crefeld . 115—118, 251, 254
Blau, Friedrich, Architekt, Charlottenburg 229
Born, Adolf, Architekt, Berlin-Lichterfelde 246
Breslauer & Salinger, Architekten, Berlin 106—114
Brurein, Wilhelm, Architekt, Charlottenburg . . . . . 217—218

C

Campbell, Ino A., Architekt, München . 24—25
Collcutt, T. E., Architekt, London . . . 7

F

Seite

Fischer, Theodor, Professor, München . 260—261
Frost & Granger, Architekten, Chicago 23

G

George & Peto, Architekten, London . 8
Gerlach, Franz von, Architekt, Steglitz . 132
Grenander, Alfred, Professor, Berlin . 65—76

H

Hart & Lesser, Architekten, Berlin . . 204
Hirsch, Paul, Architekt, Berlin . . . . 193—196
Hohrath, Alex., Architekt, Dresden . . 201
Hörschen, F., Architekt, Berlin-Friedenau 119
Humble, F. W., Architekt 19, 21

J

Jürgensen & Bachmann, Architekten, Charlottenburg 250

K

Kaiser, Sepp, Architekt, Berlin . . . . 170—171
Kaufmann, Oskar, Architekt, Berlin . . 165—169
Kim, Mc., Mead & White, Architekten . 18

Seite

Koban, Wilhelm, Architekt, Darmstadt . 246—248
Körner, Edmund, Professor, Darmstadt . 48 59
Krause, Carl, Architekt, Berlin 123
Kreis, Wilh., Professor, Düsseldorf . . 47, 60—64
Kretzschmar, H., Architekt, Berlin . . . 185
Kruse, John, Architekt, Schlachtensee bei Berlin . . . . . 163—164
Kuhlmann, Otto, Professor, Charlottenburg 182

L

Liepe & Gerres, Architekten, Charlottenburg 190
Lindhorst, Felix, Architekt, Berlin . . 202—203
Lutyens, E. L., Architekt 10, 11, 16

M

March, Otto † . . . . . 88—93
Matè, Rud., Architekt, Berlin 191
Merz, Carl, Architekt, Heidelberg . . . 244—245
Messel, Alfred † 249
Metzendorf, Georg, Professor, Essen 133, 136 138 252 -253
Metzendorf, Heinr., Professor, Bensheim 134—135
Meyer, Eckehard, Architekt, Berlin-Lankwitz 121
Meyer, Hans, Architekt, Berlin-Zehlendorf 114
Meyer & Kreich, Architekten, Berlin . . 128 -131
Möhring, Bruno, Professor, Berlin . . 176—181
Moritz, Karl, Kgl. Baurat, Cöln . . . . 172—175
Morris, James A., Architekt 16
Müller, Albin, Professor, Darmstadt . . 237—239
Muthesius, Hermann, Geh. Regierungsrat, Nicolassee . . . . . 26—46

N

Nachtlicht, Leo, Architekt, Charlottenburg . . . . . 183—184
Newton, Ernst, Architekt . . . . . 12 - 13

O

Owen, W. & S., Architekten . . . . . 258—259

P

Paul, Bruno, Professor, Berlin . . . . 186—189
Paulini, Hermann, Architekt, Berlin . . 132
Paulus & Lilloe, Architekten, Berlin . . 198—199
Peabody & Stearns, Architekten 21
Plange, H., Architekt, Elberfeld 243
Price, Bruce, Architekt 20
Pützer, Friedrich, Professor, Darmstadt 94—105

Seite

R

Ratz, W., Architekt, Berlin 122
Renner, Paul, Architekt, Charlottenburg 104—105
Richter, Max, Architekt, Berlin 120
Rieder, Alb., Architekt, Berlin-Wilmersdorf . . . . . 124—127, 221—222
Rieser, G , Architekt, Bern . . . . . 240—242
Rinkel, Louis, Architekt, Berlin 235
Rohrmoser, Ernst, Architekt, Charlottenburg 119

S

Schaumann, G., Architekt, Frankfurt a. M. 161—162
Scherer, Architekt, Berlin-Steglitz . . . 191
Schirmer, Fr., Architekt, Berlin-Zehlendorf 197
Schlüter, G., Architekt, Berlin-Zehlendorf 160
Schmid-Meiningen, Architekt, Berlin . . 159
Schmitz, Florin, Architekt, Berlin . . . 250
Schreiber, Martin, Architekt, Berlin . . 140—142
Schweitzer, Heinrich, Architekt, Berlin 205
Sedding, John D, Architekt 8
Seefelberg, Friedrich, Professor, Berlin-Lichterfelde . . . . . 207—209
Shaw, R. Norman, Architekt 14, 15, 17
Stahl, Carl, Architekt, Berlin-Wilmersdorf 251
Stokes, Leonard, Architekt 9
Straumer, Heinrich, Architekt, Berlin . 143—157
Stumm, Konrad, Architekt 158

T

von Tettau, Freiherr, Professor, Berlin-Lankwitz . . . . . 77—80
Tiedemann, V. † 200
Trehde & Weynand, Architekten, Berlin-Wilmersdorf 210
Troost, P. L., Architekt 236

V

Vetterlein, Professor Dr., Darmstadt . 86
Vogeler, Max, Architekt, Weimar . . . 206

W

Werner, Max, Architekt, Berlin . . . . 211—216
Whitlesey, Charles F., Architekt 18
Wolkenstein, San Micheli † . . . . . 81—86
Wood, Edgar, Architekt 13

Z

Zahn, Rudolf, Hofbaurat, Berlin 192
Zimmerreimer, Paul, Architekt, Berlin . 87

Der Verlagshandlung ist bekannt, wieviel Interessenten, zum Beispiel solche, denen für ein Eigenheim nur beschränkte Mittel zur Verfügung stehen, von der Mitarbeit eines Künstlers Abstand nehmen, weil sie befürchten, daß jene Mitarbeit ihre Mittel übersteigen würde.

Die Verlagshandlung, die mit fast allen Architekten, deren Bauten zur Veröffentlichung gelangten, Beziehungen unterhält, ist gern bereit, Interessenten jede weitere Auskunft über die Bauten einzuholen und auf Wunsch mit den Künstlern auch die Vorverhandlungen wegen eines Projektes, eines Kostenanschlages usw. zu führen.

Auskünfte und Verhandlungen erfolgen für alle Beteiligten vollkommen kostenfrei: Der Verlagshandlung würde es eine Freude sein, in den auf die Richtung eines Eigenheims zielenden Bestrebungen zwischen Künstlern und Bauherren vermitteln zu können.

Druck von W. Büxenstein, Berlin

University of British Columbia Library

DUE DATE

MAR 12 1987

MAR 25 1991

APR 14 RET'D

FORM 310

FINE ARTS
LIBRARY